

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

MARIA APARECIDA RAMALDES

**A POÉTICA DE HILAL SAMI HILAL:
Páginas, livros, gestos caligráficos e escrituras**

VITÓRIA
2015

MARIA APARECIDA RAMALDES

**A POÉTICA DE HILAL SAMI HILAL:
Páginas, livros, gestos caligráficos e escrituras**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes na área de concentração Nexos entre Arte, Espaço e Pensamento.

Orientador: Prof. Dr. Aparecido José Cirillo

VITÓRIA
2015

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Ramaldes, Maria Aparecida, 1961-
R165p A poética de Hilal Sami Hilal : páginas, livros, gestos
caligráficos e escrituras / Maria Aparecida Ramaldes. – 2015.
136 f. : il.

Orientador: Aparecido José Cirillo.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Hilal, Hilal Sami, 1952-. 2. Poesia visual. 3. Escrita. 4. Arte.
5. Criação (Literária, artística, etc.). 6. Livro de artista. I. Cirillo,
José, 1964-. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de
Artes. III. Título.

CDU: 7

MARIA APARECIDA RAMALDES

**A POÉTICA DE HILAL SAMI HILAL:
Páginas, livros, gestos caligráficos e escrituras**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes na área de concentração Nexos entre Arte, Espaço e Pensamento.

Aprovada em:

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Aparecido José Cirillo
(orientador – PPGA/UFES)

Prof. Dr. Gaspar Leal Paz
(membro interno – PPGA/UFES)

Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso
(membro externo – UFMG)

Gosto de viajar por palavras do que de trem.

Manoel de Barros

AGRADECIMENTOS

À Hilal Sami Hilal, pelo legado que deixa a todos nós: E, particularmente, pela gentileza e generosidade em nos receber com tamanha atenção.

Ao meu orientador, prof. Dr. Aparecido José Cirilo, pelas trocas, orientações e, principalmente, pelo primeiro toque. O disparador de toda esta escrita.

Aos professores do Programa de pós-graduação em Artes/ UFES, que de algum modo contribuíram para o meu conhecimento e para o amadurecimento desta investigação.

Aos meus filhos, Pablo e Bruno, pelo amor e pela presença fundamental em minha vida.

Aos meus netos, os gêmeos Alice e Pedro, amores de minha vida

Às amigas de longa data, Renata Perim e Tatiana Campagnaro. Gratidão por me darem as mãos na hora em que mais precisei.

Ao amigo poeta, Renato Fraga, que nunca deixou me faltar sua poesia. E nunca deixou que eu faltasse à minha.

À amiga Tiemi Daiten, pelas conversas entre xícaras, por me ensinar a respirar e a meditar.

À amiga Eliana Kuster, pela generosidade em conceder leitura e opiniões em momento de muitas incertezas.

Ao amigo Téo Magesck, pelo incentivo, pelas escutas pacientes e pela troca permanente.

A Nelson Lucero, pelo tanto de livros emprestados. Pelo tanto de livros presenteados. Pelas dicas nos primeiros passos.

À Secretária do PPGA, Karina Mathias, sempre atenciosa e prestativa em minhas solicitações.

A todos os amigos e familiares, pela existência geradora de vida em mim.

À Fapes, pela bolsa de estudos concedida.

A uma luz lá no alto que sempre brilha, mesmo quando se está no fundo da caverna procurando por escritas.

RESUMO

No sentido mais amplo, esta pesquisa se interessa pela inter-relação imagem/escrita e seus desdobramentos no Brasil recente. Artistas e poetas brasileiros, entre as décadas de 1950 e 1960, foram influenciados pelas proposições experimentais do poeta francês, Stéphane Mallarmé (1842-1898). Influência que se desdobrou nos movimentos Concreto, Neoconcreto e na Poesia Concreta brasileira. Estas manifestações artísticas intensificaram a hibridização da arte e da escrita, assim como o surgimento do livro como arte no país. Nossos estudos se direcionam para o processo criativo da obra híbrida do artista capixaba Hilal Sami Hilal (1952-). Com ênfase em suas escrituras peculiares e na relação do artista com a materialidade, a pesquisa se concentra na sua produção de obras em papel artesanal e em chapa de cobre. Tem-se como objetivo evocar novas possibilidades de leituras de seus trabalhos com as escritas. Para isto propomos aproximações entre os elementos simbólicos da obra e conceitos de teóricos contemporâneos. A partir disto, são elaboradas análises comparadas entre o *Livro Redondo* (2005) de Hilal e dois poemas visuais com formas circulares. São estes: *O Ovo* (sec. III a.C.), de Símiias de Rodes, e *Ovonovelo* (1955), de Augusto de Campos.

Palavras-chave: Processo de criação, arte, escrita, poesia visual, livro-objeto, Hilal Sami Hilal.

ABSTRACT

In a broad sense, this research is interested in the interrelationship Art / Writing and its developments in recent Brazil. Mentioning that between the 1950s and 1960s, Brazilian artists and poets were influenced by the experimental propositions of the French poet Stéphane Mallarmé (1842-1898). This influence resulted in the Concrete, Neoconcrete movements and the Brazilian Concrete Poetry. These artistic events caused the hybridization of art and writing, as well as the emergence of the book as art in the country. Driven by the desire to understand this period of Brazilian Art, our studies focus on the creative process of the hybrid work of the capixaba artist Hilal Sami Hilal (1952-). Emphasizing his peculiar writing and the artist's relationship with materiality, the research focuses on the production of works on handmade paper and copperplate. The aim is to evoke new possibilities of reading his work with the writing. In order to do so, some similarities between the symbolic elements of his work and some concepts of contemporary theorists are proposed. From these similarities, some comparatist analysis between Hilal's book *Livro Redondo* (2005) and two visual poems with circular shapes are drawn. These are: *O Ovo* (sec III BC.), *Simias de Rodes*, and *Ovonovelo* (1955), Augusto de Campos.

Keywords: creation process, Art, writing, visual poetry, object book, Hilal Sami Hilal.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Pintura rupestre	18
Figura 02 - Petroglifo, campus de Artigas, Uruguai	19
Figura 03 - Esquema da evolução da escrita suméria	20
Figura 04 - Livro dos Mortos egípcio	21
Figura 05 - Esquema de evolução dos pictogramas para letras latinas	22
Figura 06 - Sappho. Pompéia, afresco	27
Figura 07 - Placa de argila suméria com escrita cuneiforme	28
Figura 08 - Livro de ouro etrusco	29
Figura 09 - Ilustração fólio simples	30
Figura 10 - Códex manuscrito	30
Figura 11 - <i>Song of innocent's</i> , William Blake.....	33
Figura 12 - <i>La Poupée</i> , Georges Hugnet.....	35
Figura 13 – s/título, Hilal Sami Hilal.....	38
Figura 14 - <i>Un Coup de Dés</i> , Stéphane Mallarmé	41
Figura 15 - <i>Bottle of Vieux Marc, Glass, Guitar and Newspaper</i> , Picasso	44
Figura 16 - <i>Poèmes à Lou</i> , Apollinaire	45
Figura 17 - Pictogramas	47
Figura 18 – Ideogramas	47
Figura 19 - <i>Zang Tumb Tumb</i> , Filippo Marinetti	48
Figura 20 - Poema optofonético, Raoul Hausmann	49
Figura 21 - A traição da imagem (<i>Isso não é um cachimbo</i>), René Magritte	50
Figura 21 - <i>Qui inventa</i> , Georges Hugnet	51
Figura 22 - Cartaz da Bauhaus	53
Figura 23 – Unidade tripartida, Max Bill	54

Figura 24 – S/título, Mira Schendel	56
Figura 25 – <i>Sólida</i> , Wladimir Dias Pino,	57
Figura 26 – <i>Lembra</i> , Ferreira Gullar	60
Figura 27 - <i>A Ave</i> Wladimir Dias-Pino	62
Figura 28 - <i>Poema-livro</i> , Ferreira Gullar	63
Figura 29 - <i>Bichos</i> , Lygia Clark	63
Figura 30 - <i>Livro da Criação</i> , Lygia Pape	64
Figuras 31 e 32 – <i>Poemóviles</i> ,	65
Figura 33 - Kumi Yamashita Luz e sombra	68
Figura 34 – Hilal Sami Hilal em seu atelier	71
Figura 35. - Documento de processo de Hilal Sami Hilal	72
Figura 36 - Documento de processo de Hilal Sami Hilal	73
Figura 37 - Documento de processo de Hilal Sami Hilal	74
Figura 38 - Documento de processo de Hilal Sami Hilal	75
Figura 39 - Documento de processo de Hilal Sami Hilal	76
Figura 40 - <i>Leão e Dragão</i> , Hilal Sami Hilal	79
Figura 41 – Renda, Hilal Sami Hilal	80
Figura 42 - Instalação. Hilal Sami Hilal	81
Figura 43 - Oficina ministrada por Hilal, em Bagé-RS	84
Figura 44 - s/título, Hilal	85
Figura 45 - s/título, Hilal	85
Figura 46 - s/título, Hilal	86
Figura 47 – Rolo de chapa de cobre	87
Figura 48 – Sal da Terra, Hilal Sami Hilal	88
Figura 49 – Detalhe de obra, Hilal Sami Hilal	89
Figura 50 - <i>Biblioteca</i> (instalação)	90

Figura 51 - <i>Biblioteca</i> (instalação)	91
Figura 52 - Hilal Sami Hilal	96
Figura 53 - Mapa Medieval	97
Figura 54 Desenho de Hilal Sami Hilal	98
Figura 55 – <i>Droguinhas</i> , Mira Schendel	99
Figura 56 - <i>Poesia provisória</i> , Douglas Salomão.	101
Figura 57 - Livro de cobre, Hilal Sami Hilal	104
Figura 58 - <i>Livro Socorro</i> , Hilal Sami Hilal	105
Figura 59 - <i>Tudo está dito</i> , Augusto de Campos	106
Figura 60- <i>Livro Socorro</i> , Hilal Sami Hilal	107
Figura 61- <i>Livro Socorro</i> , Hilal Sami Hilal	108
Figura 62 - <i>Livro Redondo</i> , Hilal Sami Hilal.	109
Figura 63 - <i>Laço de Moebius II</i> , Escher	115
Figura 64 – <i>Ovonovelo</i> , Augusto de Campos	116
Figuras 65, 66 e 67 – Hilal desembrando o <i>Livro Redondo</i>	119

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. A ESCRITA E O LIVRO: BREVE PERCURSO HISTÓRICO E ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	18
1.1 Considerações sobre o livro convencional	24
1.2 - Considerações sobre o livro de artista	32
1.3 - Livro-objeto: algumas considerações.....	34
1.4 – Considerações sobre o espaço-tempo da página e do livro	37
2 - OS DADOS FORAM LANÇADOS: PROPOTAS DE MALLARMÉ NO CAMPO DA LITERATURA E DAS ARTES VISUAIS	41
2.1 A escrita na arte e a imagem na poesia: reverberações no século XX	43
2.2 O contexto artístico-cultural da década de 1950: as tendências construtivistas no Brasil.....	52
2.3 O Concretismo e o Neoconcretismo no Brasil: poesia e arte visual.....	57
2.4 - O livro de artista: percurso inicial brasileiro.....	61
3. A POÉTICA DE HILAL SAMI HILAL: ESCRITAS, PÁGINAS E LIVROS	67
3.1 Documentos de processo: registros prévios de Hilal.....	69
3.2 As páginas de papel, as de cobre e suas escritas: o processo criativo de Hilal Sami Hilal.....	77
3.2.1 O papel artesanal: fusão suporte/obra.....	78
3.2.2 A poética do gesto caligráfico: escritas de papel.....	81
3.2.3 As redes textuais de cobre: letras, palavras e nomes.....	86

3.3 O espaço-tempo nos livros-objetos de Hilal Sami Hilal.....	92
3.3.1 A prática do lugar nas páginas de Hilal.....	93
3.3.2 Tramas de ausência e presença: a falta que fica.....	99
3.3.3 O virar das páginas: a temporalidade no <i>Livro Socorro</i>.....	105
4.0 <i>LIVRO REDONDO</i> DE HILAL SAMI HILAL	109
4.1 Um livro sem começo e sem fim: considerações sobre o infinito.....	110
4.2 O tempo poético no <i>Livro Redondo</i>: a aproximação com os poemas visuais.....	113
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	120
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	125
ANEXOS	130

INTRODUÇÃO

No sentido lato, esta dissertação pesquisa o cruzamento entre as artes visuais e a escrita e, dentro desse âmbito, o livro de artista e a formação dessa visualidade no Brasil. Para isto, tomamos como eixo investigativo as proposições do poeta francês, Stéphane Mallarmé (1842-1898), pelo viés de Augusto de Campos (1931-), Haroldo de Campos (1929-2003) e Décio Pignatari (1927-2012). Outros teóricos contemporâneos interessados no processo escritural foram sendo incorporados à investigação e serão discutidos a seu tempo.

Nesse campo investigativo, onde os signos verbais e os plásticos se imbricam, notamos que diferentes denominações são usadas pelos autores. Entre outras se destacam: imagem e linguagem; visibilidade e legibilidade; signo e pensamento; imagem e texto; linguagem verbal e linguagem visual. Assim, mesmo entendendo que os textos escritos são imagens e que também a visibilidade abarca a legibilidade (lê-se através da visão), esta pesquisa usa os termos imagem/escrita. Tal escolha foi necessária para facilitar a condução das reflexões acerca do diálogo entre os signos verbais e os elementos plásticos. Deste modo, ao usar a definição: “relação entre imagem e escrita” nesta dissertação, estamos abordando o cruzamento entre os elementos próprios da linguagem plástica (ou das artes visuais) e os signos linguísticos, propriamente ditos.

No sentido estrito, o interesse pelas obras de arte que mantêm diálogo entre imagem e escrita conduziu esta pesquisa à obra de Hilal Sami Hilal (1952-). Este artista plástico brasileiro de descendência síria, nasceu em Vitória-ES, onde vive e trabalha. Em seu processo criativo destacamos tanto seu interesse pela pesquisa das matérias, como as escrituras que desenvolve sobre planos de materiais diversos. Alguns aspectos de sua produção, principalmente os referentes à interconexão com a palavra escrita, se transformam em imagens que são geradoras de seus livros. Estes últimos, assim como as páginas ou os planos nos quais Hilal opera, são objetos que tomam corpo nesta investigação.

Como este estudo privilegia aspectos materiais das escrituras, que se manifestam na obra de Hilal, no primeiro capítulo são investigados alguns registros de expressão humana, desde antes e após o surgimento das escritas. Com foco no processo histórico da escrita, buscamos apontar sua origem comum à do desenho. Também investigamos brevemente o desenvolvimento de seus suportes, para

melhor compreensão dessa dupla materialidade: textos/suportes. Neste aspecto, partindo da análise dos termos grego e latino, respectivamente, *biblion e liber*, discorreremos sobre os aspectos físicos e materiais do livro convencional. Esclarecemos, aqui, que usamos o termo ‘convencional’ para designar o livro usual, aqueles que encontramos em livrarias, em bibliotecas e que ocupam as estantes das casas em geral. A escolha do termo tem a intenção de diferenciar os ‘livros convencionais’ dos ‘livros de artistas’, sendo estes últimos os livros criados, especificamente, no campo das artes. Portanto, neste estudo, chamamos de convencional os livros com os quais as pessoas costumam conviver cotidianamente, seja nas escolas, em casa ou nos escritórios.

Ainda no primeiro capítulo, estabelecemos algumas definições e categorias do livro de artista, segundo Paulo Silveira, que adotamos para delimitar o tema nesta pesquisa. Em seguida, ainda considerando as classificações de Silveira reforçadas por outros críticos brasileiros, delimitamos o conceito de livro-objeto. As definições deste último termo, no nosso entendimento, são as que melhor definem as encadernações produzidas por Hilal Sami Hilal. Finalizando este capítulo, refletimos sobre a relação espaço-temporal da página e do livro. Para isto temos o apoio teórico de Ulisses Carrión (1941-1989), Roger Chartier (1945-) e também do filósofo Roland Barthes (1915-1980).

No segundo capítulo abordamos as preposições experimentais do poeta francês, Stéphane Mallarmé, ocorridas no final do século XIX. Ao publicar o poema, *Um lance de dados (Un Coup de Dés)*, em 1897, Mallarmé provocou um alvoroço no circuito literário daquela época. Suas propostas apontaram para o futuro, atravessando o século XX e influenciando artistas e poetas até os dias atuais. Com o apoio do historiador Giulio Carlo Argan (1992), buscamos refletir sobre o intercruzamento imagem/escrita no emergir da Arte Moderna.

Este viés histórico conduziu a investigação à entrada das tendências construtivistas no Brasil, na década de 1950. Fator que impulsionou o movimento Concreto, Neoconcreto e a Poesia Concreta brasileira, que tiveram como influência as experimentações de Mallarmé. Estes movimentos, além de estabelecerem o discurso entre imagem e escrita no campo da arte visual brasileira, contribuíram para o surgimento do livro de artista no país. Apesar do curto período de existência do Concretismo e do Neoconcretismo, entre 1955-1965, as discussões intelectuais e artísticas e estabelecidas pelos críticos, poetas e artistas, no eixo Rio-São Paulo,

foram férteis. O debate crítico desse período lançou as propostas da arte e da poesia visual brasileira para o contexto internacional.

Como investigamos a influência dos movimentos concretos, neoconcretos e da poesia concreta brasileira buscando estabelecer pontos de contato entre poemas visuais e obras de Hilal Sami Hilal, segue alguns esclarecimentos. Primeiramente, a respeito da poesia concreta, que também é visual, esclarecemos que esta se insere no movimento concreto que, por ser específico, tem ocorrências localizadas, com data de início e fim. Enquanto que a poesia visual é atemporal, com ocorrências no Oriente e no Ocidente. Esta denominação abarca os poemas figurados que utilizam diagramações diferenciadas, variações tipográficas, entre outros recursos gráficos, no intuito de possibilitar a visibilidade¹. Portanto, poesia visual não deve ser confundida com a poesia concreta, nem todo poema visual é poema concreto, porém a recíproca é verdadeira: toda poesia concreta é poesia visual. Assim, no intuito de evitar equívocos, optamos pelo uso do termo mais abrangente, pois alguns poetas e poemas visuais que contribuem com esta pesquisa, se inscrevem fora da Poesia Concreta. No que diz respeito a este período histórico no Brasil, a pesquisa se ampara, principalmente, nos teóricos da Poesia Concreta, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. E também nos críticos Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e Ronaldo Brito.

Ainda no segundo capítulo, discorreremos sobre alguns movimentos artísticos da vanguarda europeia, a partir da década de 1910, onde a poesia e a pintura mantinham relação de diálogo. Desse período, destacamos as colagens dos cubistas Braque (1882-1963) e Picasso (1881-1973), registradas na história como as primeiras inserções de escritas na Arte Moderna. No campo da literatura, na mesma época, o poeta Apollinaire foi o responsável pela retomada da discussão sobre a visualidade na poesia, com seus caligramas. Seguimos apontando o cruzamento imagem/escrita, pontuando obras de poetas e pintores influenciados por Mallarmé, no Futurismo (1909), no Dadaísmo (1916) e no Surrealismo (1920). Ainda nesta

¹ Termo atribuído a Jacques Anis, originado do francês, *vi-lisibilité*. Conceito que abarca todo tipo de poesia, no que se refere aos aspetos perceptivos, estruturais e materiais, como tipo de escrita cores, tipografia suporte e etc. “É ver a página como suporte constitutivo do poema.” Para maiores esclarecimentos: FALEIROS, Álvaro Silveira. *O tipográfico e o topográfico na tradução poética: a visibilidade do poema Voyage de Guillaume Apollinaire*. Cadernos de Tradução, [S.l.], v.1, n. 15, p. 35-54, jan. 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6581>>

perspectiva, tomamos a concepção de Argan ao afirmar que o surrealista René Magritte (1898-1967) foi o pintor que investigou mais profundamente a relação ambígua entre imagem e texto, na pintura. A partir da afirmativa do autor trazemos as reflexões de Michel Foucault (1926-1984) acerca da obra, *A Traição da imagem (Isso não é um cachimbo)* (1928-29), de Magritte. Também nesta etapa do estudo, apontamos o possível surgimento do termo 'livro-objeto' com o artista surrealista, George Hugnet (1906-1974).

Na finalização do segundo capítulo, abordamos as proposições de Mallarmé para o seu projeto inacabado chamado, *O Livro*. A partir desta reflexão, discorreremos sobre o percurso inicial do livro de artista no Brasil, buscando enfatizar as características próprias deste objeto artístico. Neste sentido, destacamos a interatividade e o interesse em deslocar o texto poético do plano bidimensional para o espaço. Como exemplos, apresentamos as experiências de Wladimir Dias Pino, Lygia Pape e Lygia Clark, entre outros.

No terceiro capítulo entramos de fato na discussão acerca da poética de Hilal Sami Hilal. Inicialmente traçamos uma reflexão sobre o caráter duplo dos textos escritos, visto que são ao mesmo tempo: desenho e escrita; imagem e conceito. Esta dualidade, própria das escrituras, cria uma tensão quando um texto ou palavra se insere em uma obra de linguagem plástica. Os trabalhos de caráter híbrido, onde imagem e escrita se imbricam, carregam dois sistemas de linguagem: o dos signos verbais e o dos elementos plásticos. Ao primeiro, Foucault denomina de 'sistema de referência linguística', que possui um caráter intelectualivo, pois leva à leitura sintática dos seus signos. Enquanto que o segundo, o 'sistema de representação plástica', tem caráter perceptivo. Ainda segundo Foucault, as escritas derivam do desenho e, como tal, são elementos plásticos. Isto leva a pensar que ao se apropriarem dos signos linguísticos, os artistas nem sempre estão interessados em seus aspectos intelectivos. O interesse por esses símbolos pode estar centrado em suas qualidades plásticas ou mesmo em revelar o seu caráter duplo. A partir destas reflexões, abordamos a poética de Hilal com interesse no cruzamento entre as linguagens verbal e visual, presentes em sua produção.

Sabemos que o repertório deste artista é composto por elementos gráficos, como signos verbais, símbolos cartográficos, traços caligráficos, entre outros. Duas afirmações são recorrentes na fala de Hilal. Numa delas afirma que seu trabalho sempre começa pelo plano bidimensional; na outra, que ele é um desenhista.

Também na entrevista² concedida para esta pesquisa, o artista volta a estas afirmações. A partir destas afirmativas, este estudo busca acompanhar o processo escritural de Hilal, com foco na materialidade de seus planos textuais elaborados a partir do seu desenho. Um dos aspectos peculiares ao processo criativo deste artista são suas pesquisas com as matérias. Em sua produção, o plano em materiais variados se transforma em página onde sua escritura se evidencia. Organizadas em a sequência, muitas de suas páginas são encadernadas, constituindo, assim, seus livros-objetos.

Para abordar o processo criativo de Hilal analisamos alguns documentos processuais de onde selecionamos termos por ele anotados, junto a seus esboços. O artista tem como hábito anotar diariamente suas experiências, além de esboçar em cadernos os seus projetos. Em seus rascunhos e anotações podemos observar a construção do seu pensamento plástico. Os conceitos selecionados confluem para a reflexão teórica que visamos nesta investigação. No que tange à materialidade de suas páginas, elegemos duas matérias para estes estudos, são elas: o papel artesanal e a folha de cobre. A primeira fundamenta o percurso escritural na poética de Hilal. Ao transformar o papel/suporte em matéria para escrever, o artista iniciou os traços caligráficos em sua produção. A segunda matéria selecionada, a folha de cobre, foi resgatada de suas experiências iniciais com a gravura em metal. A pesquisa do artista com a corrosão do ácido sobre o metal levou à subversão do processo, próprio da gravura, transformando as matrizes em páginas de delicada espessura com escritas em cobre.

Selecionamos os conceitos de tempo e espaço, também presentes em seus documentos de processo, para aproximar às páginas e aos livros de Hilal. A partir desta aproximação tecemos algumas reflexões. Em uma de nossas análises tomamos por base os conceitos de espaço e lugar, de Michel de Certeau. O filósofo conceituou o lugar e o espaço no contexto urbano e em suas reflexões encontramos pontos de contato com o modo de Hilal operar sobre suas páginas. Também os elementos cheios e vazios que são marcantes nos textos de Hilal, conduziu a

² Hilal concedeu entrevista que foi gravada e editada. Conduzida e direcionada por esta pesquisadora, contou com apoio técnico da equipe de pesquisadores do LEENA – Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes: Rafael Resende e Ana Lucia Gonçalves. No decorrer desta dissertação citaremos falas do artista advindas desta entrevista, sem referencial bibliográfico. Quando forem citadas afirmativas de Hilal que constem em outra entrevista publicada serão creditadas as devidas referências. Nossa entrevista editada e gravada em DVD, assim como sua transcrição acompanham, em anexo, esta dissertação.

investigação a aproximações conceituais, ligadas ao pensamento contemporâneo. Neste sentido, primeiramente nos acercamos das reflexões de Guy Brett sobre os vazios na obra de Mira Schendel. Em seguida, traçamos uma análise comparativa do modo de construção de um dos poemas visuais de Douglas Salomão, com a maneira como Hilal articula os cheios e vazios, na conformação de seus textos.

Dedicamos o último capítulo desta dissertação ao *Livro Redondo* (2005), de Hilal Sami Hilal, onde descrevemos a obra e buscamos algumas possibilidades de aproximações conceituais. Por ser um livro-globo constituído de nomes, relacionamos sua imagem à do ninho e do mundo, morada dos homens, com base nas reflexões de Gaston Bachelard. E para refletir sobre a temporalidade deste livro sem páginas, o aproximamos a dois poemas visuais em forma circular: *O Ovo* (séc. III a.C.) de Símiás de Rodes e o *Ovonovelo* (1955) de Augusto de Campos. As reflexões bachelardianas conduziram à imagem de intimidade do livro como morada. Outras paragens, outros autores e novamente, Stéphane Mallarmé com seu *Livro inacabado* e a possibilidade de pensarmos poeticamente a temporalidade de um livro esférico, sem começo, sem meio e sem fim.

1. A ESCRITA E O LIVRO: BREVE PERCURSO HISTÓRICO E ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Esta pesquisa tem como eixo a relação híbrida entre a escrita e a imagem nas artes visuais brasileira na atualidade. Este é o objeto de interesse, no sentido amplo, que conduzirá ao trabalho de escrituras sobre as páginas e encadernações do artista Hilal Sami Hilal, recorte estrito da investigação. Como a presença de signos linguísticos nos objetos artísticos, em geral, se intensificou a partir da Arte Moderna, busca-se acompanhar esse percurso histórico. Neste caminho, as artes plásticas, a poesia e o seu suporte usual, o livro, se imbricam. Assim, pensando neste diálogo entre Literatura e as Artes Plásticas, geraram-se algumas questões, entre as quais permanece esta: Existe um entrecruzamento, um lugar comum na relação escrita e imagem? Para responder a esta indagação faz-se necessário um breve estudo do percurso histórico da escrita e do livro convencional. Deste modo, com interesse nos aspectos materiais da escrita e do livro, passamos à história da origem de ambos. Entendemos que na necessidade de expressão se encontra a marca fundamental do humano, a de projetar externamente a sua experiência interna. Sabe-se que os homens dos primórdios da humanidade, ao se expressarem graficamente, nos legaram as pinturas rupestres do Paleolítico. Essas pinturas são conhecidas como os registros gráficos mais remotos de que se tem conhecimento. Segundo Janson, nas cavernas de Lascaux, em Dordogne-França encontram-se “[...] as primeiras obras de arte conhecidas [...]” e as mais surpreendentes pinturas rupestres representando animais (Figura 01) (1988, p. 14).



Figura 01 – *Pintura rupestre*, Lascaux, França.
Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Arte_rupestre>.
Acesso em: 20 out. 2014

Porém, antes que os primeiros signos escritos surgissem foi necessário o desenvolvimento de um conjunto de sinais com o qual se pudesse materializar o pensamento ou algo que já se sabia expressar de algum modo. Tal processo, segundo fontes, levou cerca de dezessete milênios, contados a partir das pinturas rupestres paleolíticas (JEAN, 2008). Também foi preciso estabelecer regras para o funcionamento interno do conjunto de signos, para que fizesse sentido dentro de um determinado grupo social. Por sua complexidade, o sistema da escrita foi desenvolvido de modo gradual por milênios. A importância da invenção da escrita foi tão grande que se tornou o marco delimitador de duas grandes eras - a Pré-história e a História.

Para Higounet (2003), as pinturas rupestres já indicavam uma estilização que conduzia à tentativa de expressar uma ideia. Os desenhos gravados em pedra (*petroglifos*), dos sítios arqueológicos pré-históricos, apontavam para a eclosão da escrita sintética. Os *petroglifos* (Figura 02) contêm símbolos ritualísticos estilizados, como árvores, cruzes e formas geométricas. Considera-se o sistema sintético como o estágio elementar da escrita no qual os sinais serviam para sugerir frases ou as ideias nelas contidas. Esse sistema rudimentar possuía um número reduzido de signos, por isso ele dependia do rébus³ para se completar.



Figura 02 – *Petroglifo, campus de Artigas, Uruguai*
Fonte: < <http://www.cromo.com.uy/2013/05/30328/> >
Acesso: 10 out. 2014

³ No rébus, para expressar a ideia de uma palavra são usados dois desenhos cujas pronúncias formariam a totalidade da palavra a ser representada. Como exemplo, o desenho do sol e do dado para representar a palavra soldado. Para maiores informações: HIGOUNET, *História concisa da escrita*. São Paulo: Parábola, 2003 e JEAN, Georges. *A escrita: Memória dos homens*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

Ainda segundo Higounet (2003), houve um grande salto nesse processo de expressão quando se passou da escrita sintética para a analítica. Nessa última a frase era representada decomposta, ou seja, com apenas um sinal notava-se uma palavra. Foi com o sistema analítico, segundo o autor, que de fato a invenção da escrita aconteceu. E estas escrituras formadas por palavras tiveram como suas representantes mais antigas as escritas sumérias, egípcia e chinesa. Sobre estes três sistemas de escritas analíticas, dedicaremos breves comentários com o intuito de acompanhar a evolução dos desenhos estilizados que vão se transformando em signos.

Os primeiros registros escritos sumérios aconteceram no Oriente Médio, na região que abarca desde o golfo Pérsico até Bagdá, onde se desenvolveu um intenso comércio. Este fato explica a vasta quantidade de placas de argila com anotações contábeis, com a quantidade de sacas de grãos e de cabeças de gados, encontradas na região (JEAN, 2008). Considera-se que a escrita cuneiforme (Figura 03) inventada pelos sumérios é a mais antiga de que se tem conhecimento. Ainda neste capítulo voltaremos a abordar as placas sumérias, ao tratar da evolução dos suportes da escrita.

					SAG Cabeza
					NINDA Pan
					GU ₂ Comer
					AB ₂ Vaca
					APIN Arado
					SUHUR Carpa
En torno al 3100 a.C. (Uruk IV)	En torno al 3000 a.C. (Uruk III)	En torno al 2500 a.C. (Fara)	En torno al 2100 a.C. (Ur III)	En torno al 700 a.C. (Época neosíria)	Lectura sumeria + significado

Figura 03 – Esquema da evolução da escrita suméria.

Fonte: disponível em: <<http://guianahistoria.blogspot.com.br/2011/04/idade-antiga.html>>
Acesso em: 15 fev. 2014

Por sua vez, a escrita dos egípcios tem sido considerada a mais importante do mundo antigo. Os hieróglifos trazem em sua conformação a conjunção de signos com formas figurativas desenhadas (HIGOUNET, 2003). Monumental, a riqueza da escrita egípcia era, tanto esculpida em pedras, como desenhada sobre folhas de papiro.

Essa escrita, ao contrário da cuneiforme – austera, geométrica, abstrata -, é fascinante, poética e realmente viva! Porque é feita de desenhos admiravelmente estilizados: cabeças humanas, pássaros, animais diversos, plantas e flores (JEAN, 2008, p.26).

Paralelamente à escrita monumental, no Egito se desenvolveu uma escritura de desenhos simplificados, para o uso cotidiano em documentos contábeis e contratuais (JEAN, 2008). Importante registrar aqui que, articulando arte e escrita, sobre o papiro, o linho ou o couro, os escribas desenvolveram uma rica literatura. São textos que, para além de seu conteúdo, se colocam ao deleite e à apreciação visual. Neles, os desenhos e hieróglifos se mesclam compondo as folhas dos rolos suntuosamente ornados. Na ilustração abaixo (Figura 04) temos como exemplo dessa suntuosidade o *Livro dos Mortos*.

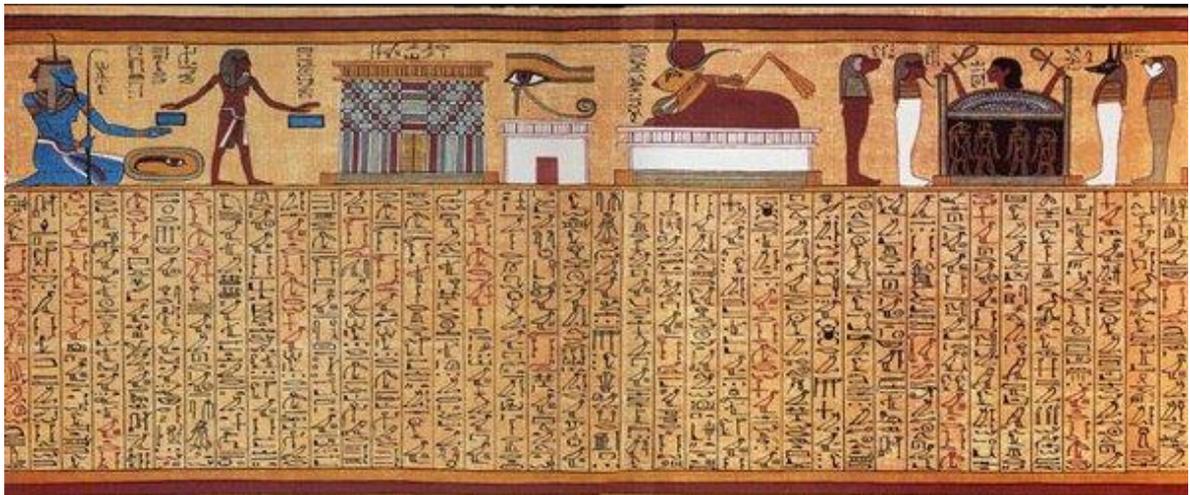


Figura 04 – *Livro dos Mortos* (s/d).

Disponível em:

<http://obviousmag.org/archives/2012/02/do_coracao_ao_paraiso_o_guiia_egipcio_da_eternidade_1.html

Acesso em: 10/03/2015

Dos três sistemas antigos de escrita analítica que citamos apenas o chinês perdura até nossos dias. Considerado como “[...] o próprio tipo de escrita de palavras [...]” (HIGOUNET, 2003, p.48) a escritura ideográfica dos chineses conserva seu sistema interno e sua grafia com poucas alterações, há quatro mil

anos. Segundo Jean (2008), os pictogramas antigos, presentes na origem de todas as escritas, se mantêm como vestígios nos ideogramas chineses. Para este historiador, esse fato traz a dimensão poética para o sistema da escrita ideográfica. Esta observação está em consonância com aspectos da poesia visual, tema que veremos mais adiante.

Outro grande passo na evolução da escrita foi a invenção do alfabeto, que possui uma quantidade reduzida de sinais gráficos, ao contrário do sistema ideográfico. Sobre isto afirma Jean que:

[...] 23 letras são muito menos do que os mil caracteres que o chinezinho tem de registrar, menos que as algumas centenas de hieróglifos da criança egípcia e muitíssimo menos do que os seiscentos signos cuneiformes do aluno-escriba da Mesopotâmia [...] (2008, p.52).

O fato é que, no que diz respeito às regras de funcionamento interno, a redução radical do número de sinais conferiu ao sistema alfabético um elevado grau de complexidade. Quanto às relações externas, apesar das letras atuais guardarem sutis semelhanças aos pictogramas originais, durante o percurso histórico da escrita houve um distanciamento visual desta similaridade, como apresentamos abaixo (Figura 05).

	EGÍPCIOS 3.000 a.C.	SEMITAS 1.500 a.C.	GREGOS (antigamente) 850 a.C. 500 a.C.	GREGOS (hoje)	ROMANOS 650 a.C. 114 a.C.	Idade MÉDIA até hoje (minúsculas)
Boi				A α	Α Α	a
Olhar Alegrar-se				E ε	Ε Ε	e
Mão				I ι	Ι Ι	i
Serpente				N ν	Ν Ν	n
Olho		ο	ο ο	Ο ο	ο ο	o
Cabeça		ρ	ρ ρ	Ρ ρ	Ρ Ρ	r
Peixe		ξ	Ξ Ξ	ξ x	Χ Χ	x

Figura 05 – Esquema de evolução dos pictogramas para letras latinas

Fonte: disponível em: < <https://pesquisadoralbertopessoa.wordpress.com/2014/09/11/a-fragmentacao-da-linguagem-o-impacto-da-reproducao-grafica-de-gutenberg-na-comunicacao-visual/>>.

Acesso em: 20 abr 2014

Assim, com a criação dos alfabetos pôde-se registrar a memória dos povos, suas histórias e lendas foram registradas através de textos escritos e esculpidos. Especialmente o alfabeto grego que teve papel fundamental para a história do Ocidente. A partir dele foi possível transmitir o pensamento dos gregos antigos, base da cultura ocidental. De origem fenícia, o sistema alfabético grego evoluiu até chegar ao latino. Com as transformações e influências sofridas no decorrer dos séculos, o alfabeto latino perdura na Língua Portuguesa (HIGOUNET, 2003).

Como vimos, escrita e desenho tem origem única. Como mencionado, junto às pinturas rupestres foram também encontradas expressões gráficas rudimentares que remetem aos *petróglifos* pré-históricos. Buscando atender a necessidade de um meio de expressão que permanecesse, o homem desenvolveu complexos sistemas de sinais materiais, como os desenhos e entalhes, por exemplo. Com o surgimento da escrita as palavras puderam ser fixadas e, assim, atravessaram o tempo e o espaço. Deslocada do lugar e do momento de origem e, ao mesmo tempo, distante da voz do enunciador, a palavra permanece silenciosa, até ser reavivada por um leitor. Segundo Higounet, as palavras escritas se mantêm em permanente estado de possibilidade, pois além de guardar o pensamento humano, o ressuscita a qualquer momento e lugar (2003, p. 9), onde um leitor lhe dará nova voz. Para o historiador, a escrita não apenas fixa a palavra de modo permanente, como também permite a apreensão do pensamento lançando-o no tempo e no espaço.

Sabemos que para a fixação da escrita são necessários suportes, instrumentos e técnicas específicas que se desenvolveram em conjunto. Assim, com foco na materialidade da escrita, a seguir traçamos um breve histórico do desenvolvimento dos suportes das escrituras, até o livro manuscrito antigo. Sendo que deste último se originou o livro atual, suporte convencional das escritas. Cabe aqui esclarecer que entendemos por 'livro convencional', todo e qualquer livro usual que possui textos escritos e/ou imagéticos. Como por exemplo, os livros didáticos, literários, infantis, informativos, entre outros. Estes são os que ocupam as estantes de livrarias, bibliotecas, bancas de revistas e residências. Portanto, no decorrer desta pesquisa usa-se o termo 'livro convencional' ao fazer referência a este objeto presente no cotidiano das pessoas. Também o uso deste termo se propõe a estabelecer a diferença entre os livros que são usuais e os livros de artista.

1.1 Considerações sobre o livro convencional

[...] tendo tocado várias vezes aquele livro ao longo dos anos, para mudá-lo de lugar, desempoeirá-lo, ou mesmo só para empurrá-lo a fim de pegar outro, algo de seu saber se transmitiu, através das polpas dos nossos dedos, ao nosso cérebro, e nós o lemos pelo tato, como se ele estivesse em alfabeto Braille.

Umberto Eco

Abrimos este subcapítulo com a epígrafe de Umberto Eco (1932-), escritor e bibliófilo. Este texto foi extraído de obra, *A Memória Vegetal – e outros escritos sobre bibliofilia* (2010, p.47). Como se vê, o título da obra de Eco remete à condição material do livro, o qual nos conduz à reflexão sobre o caráter físico deste artefato. Por sua vez, o texto em destaque aborda este estado de coisa perceptível, própria de um objeto. Aborda também as memórias perceptiva e intelectual. A outros sentidos ainda nos remete este pequeno trecho, como a transmissão de saberes e formas diferentes de leituras. Se em tão pequena citação tantas direções foram apontadas, quantas direções poderão apontar o livro? Por esta razão, consideramos importante buscar as direções que este objeto nos indica, visando compreender seus cruzamentos com as artes plásticas e as escritas. Para isto, primeiramente investiga-se as qualidades perceptivas deste objeto, a partir de sua origem.

Pode-se dizer, citando o dicionário Houaiss, que o livro é “[...] uma coleção de folhas, impressas ou não, reunidas em cadernos cujos dorsos são unidos por meio de cola, costura etc., formando um volume que se recobre com capa resistente [...]” (2007, p. 20). Esta definição simples nos diz dos objetos cotidianos que ocupam prateleiras e estantes e que, em sua grande maioria, são impressos. Os livros tornaram-se objetos usuais, presentes em nosso cotidiano. Sabemos, porém, que nem sempre foi assim e, por isso, vamos pensá-lo historicamente. Porque o livro surgiu? Como ele se estrutura fisicamente? Essas indagações sobre o objeto livro são aqui colocadas no intuito de compreender sua presença nas Artes Plásticas, como produto de artistas.

Todo livro tem qualidades físicas e ocupa um lugar no espaço. Trata-se de um bem material “[...] que possui, para além da bidimensionalidade da capa e de cada página isolada, peso, volume e textura [...]” (RAMOS, 2013, p. 95). Assim, em sua tridimensionalidade, o livro possui as dimensões de altura, largura e espessura, portanto, trata-se um objeto físico que gera estímulos perceptíveis. Desse modo, como um ‘corpo’ material no espaço o livro pode, ao mesmo tempo, ser capturado

pela percepção, assim como absorvido pelo intelecto. Deste modo, antes mesmo de se estabelecer a legibilidade, onde a percepção e o intelecto atuam em conjunto, os sentidos da visão e do tato se antecipam. Primeiramente vemos o livro, suas características físicas despertam nossa atenção - como sua cor ou forma. Manipuláveis, o pegamos sentindo sua textura e, no ato da leitura, suas páginas são viradas, criando-se uma relação tátil. Também podemos sentir o seu cheiro, como o do seu tempo de existência, que altera a cor de suas páginas, ou o odor da materialidade de sua constituição. Assim, primeiramente se estabelece entre o homem e o livro uma relação perceptiva, enquanto que a intelectiva, no sentido da leitura de seus possíveis conteúdos, vem em seguida.

Considerando o livro em sua materialidade, como ‘memória vegetal’ concebido para ser suporte da escrita, trazemos uma reflexão de Jacques Derrida (1930-2004) sobre os termos que deram origem a este objeto:

Citei a palavra *biblion*, não para demonstrar erudição, nem apenas para explicar [...] a palavra “biblioteca”. Falei grego para indicar de passagem que *biblion* nem sempre quis dizer ‘livro’, nem mesmo ‘obra’ [*ouvrage*] (obra é outra coisa ainda, que talvez nos leve daqui a pouco às paragens de um grave problema, o das relações vindouras entre a forma livro, o modelo do livro, por um lado, e uma obra em geral, um *opus*, a unidade ou o *corpus* de uma obra [...] delimitada por um começo e um fim, uma totalidade, portanto, supostamente concebida e produzida, até mesmo assinada por um autor, um único autor identificável, e proposta à leitura respeitosa de um leitor que não toca na obra, não a transforma em seu interior [...]. *Biblion*, que não significava primeiramente, nem sempre, “livro”, menos ainda “obra”, podia designar um suporte de escrita (derivado assim de *biblos*, que nomeia em grego a parte interna do papiro, do papel, portanto, como a palavra latina *líber* designava primeiramente a parte viva da casca, antes de significar “livro”). *Biblion*, portanto, queria então dizer somente “papel de escrever”, e não livro, nem obra ou *opus*, somente a substância de um suporte particular, a película. Mas *biblion* também pode designar, por metonímia, qualquer suporte de escrita, tabuinhas, por exemplo, ou mesmo cartas, correio. [...]. A extensão dessas metonímias fez derivar *biblion* para o sentido de ‘escrito’ em geral (a saber, o que não se reduzia mais ao suporte, mas vinha se inscrever diretamente no papiro ou na tabuinha, nem por isso sendo um livro: nem todo escrito é um livro) [...] (DERRIDA, 2004, p.20-1, grifos do autor).

Como afirma Jacques Derrida (1930-2004) no texto acima, a palavra livro deriva de *biblion* e de *liber*, respectivamente, do grego e do latim. Originalmente o significado de ambas estava ligado não só ao papiro ou a cascas de árvores, mas também a outros tipos de suportes da escrita, como as “tabuinhas” ou tabuletas. Ou seja, a origem da palavra livro se liga aos aspectos materiais, “a substância” ou a “película” que recebiam as escrituras. Portanto, foram as matérias que,

primeiramente, nomearam o objeto livro. Porém, com o passar do tempo, os termos originais receberam outros significados e foram criadas novas palavras afins, como biblioteca e livraria, por exemplo. E por afinidade ou metonímia, passaram também a dar significado a algo que está além da materialidade, que nem é substância, nem película e nem suporte. O filósofo afirma que o termo livro passou a nomear um *corpus*⁴ ou 'obra' ou o 'conjunto de textos' de um determinado autor. Neste ponto, o significado metonímico do termo passa a um campo mais abstrato, à imaterialidade do texto e não propriamente ao objeto livro. Nesse sentido, se afasta do interesse do estudo que se faz aqui, que são os aspectos materiais dos livros.

Retomando a análise da origem da palavra livro, nesta citação Derrida descola a escritura (o texto) de seu suporte, para apresentar a 'substância' de que este último é feito. No entanto, além da matéria do suporte (a película), também a escrita tem sua própria materialidade, pois para a construção de um texto escrito, duas substâncias diferentes se juntam. Assim, no ato de 'escrever' desenha-se os signos linguísticos agregando uma matéria (pigmento) sobre outra (suporte). Porém, nem todos os textos escritos são obtidos com a adição de outra matéria, como afirma Higounet:

[...] Do ponto de vista material, toda escrita é traçada sobre um suporte ou, como se diz, sobre um registro "material subjetivo", com auxílio de um instrumento manejado [...] por um gravador ou por um escriba, seja fazendo incisões, com um estilete, seja com um produto colorante. [...] (2003, p.15).

Nesta fala, o historiador mostra que para traçar os signos sobre um suporte pode-se agregar algum pigmento, ou fazer incisões (pequenos cortes), como nos *petroglifos*, ou nas lápides. São, portanto, dois modos diferentes para escrever. Entende-se assim que para cada tipo de 'substância' da base existe uma técnica específica e instrumentos apropriados. São exemplos as tabuletas de madeira e estilete, o bambu, o papiro o pergaminho e a tinta. A imagem que apresentamos a seguir representa a poetisa greco-romana, Sappho⁵, que viveu entre os anos de 630-612 a.C. Trata-se de um afresco, na cidade de Pompéia. Nesta pintura percebe-

⁴ *Corpus* se refere ao conjunto da obra científica, técnica ou artística de uma pessoa ou a ela atribuída, segundo o verbete no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.

⁵ - Para maiores informações sobre a poetisa greco-romana, Sappho, indicamos o site Poetry Foundation. Disponível em: <<http://www.poetryfoundation.org/bio/sappho>>. Acesso em 02 fev. 2014.

se o importante registro dos materiais e instrumentos usados para a escrita naquela época. Na mão esquerda da poetisa (Figura 06) vemos tabuletas de madeira organizadas em sequência, amarradas por fita e um estilete ou protótipo de lápis, na mão direita. Essas tabuinhas eram comuns em Roma; amarradas duas a duas ou em maior número formavam os dípticos, trípticos e polípticos, como eram chamadas. A forma de organização dessas tabuinhas, em sequência, auxiliava no manuseio dos textos para leitura e para escrita, por isso são consideradas como um tipo de livro.

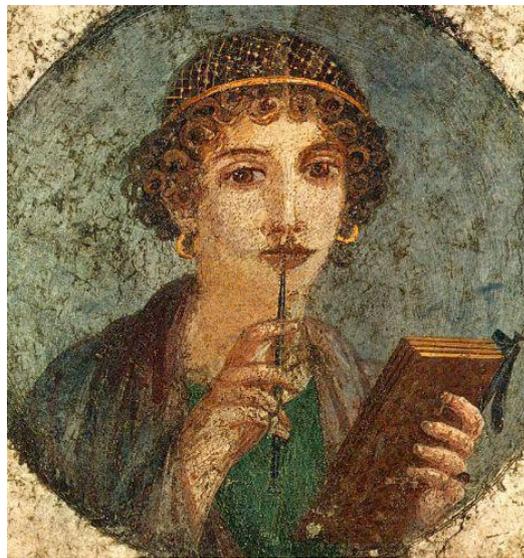


Figura 06 – *Sappho*. Pompéia, afresco. Museu Nacional, Nápoles.
Fonte: disponível em:
<<http://www.greatbookssummer.com/programs/samplerreadings/sappho/>>
Acesso em: 02 fev. 2014

Segundo Higounet, deve-se prestar atenção aos aspectos materiais e gestuais das escritas, pois os gestos das mãos do escriba, trabalhando sobre uma matéria dura ou mole, influenciam os desenhos das letras (2003, p.15). Nas pedras e nas placas de argila, suportes muito utilizados nas escritas antigas, as técnicas para escrever não são por adição de outro material, ao contrário, delas se retira matéria para elaborar o texto.

Na pedra, por sua dureza, as letras são gravadas ou esculpidas em baixo relevo, enquanto que na argila (Figura 07), em seu estado mole, se escrevia usando o cálamo⁶ para comprimir o barro e registrar os sinais. A gestualidade, as técnicas, assim como a resistência dos materiais são aspectos importantes para pensar a materialidade da escrita.



Figura 07 - Placa de argila suméria c/escrita cuneiforme, 2360 a.C.

Fonte: disponível em:

<www.klickescolas.com.br/Klick_Portal/Enciclopedia/images/ES/8742/3053.jpg>.

Acesso em: 15 dez. 2013

A necessidade de facilitar o armazenamento e o acesso às informações levou à pesquisa constante de novos materiais para suporte da escrita. Buscavam-se matérias menos resistentes e de espessuras mais finas que facilitassem o acondicionamento. Ao mesmo tempo, o material do suporte deveria, tanto facilitar as técnicas de escrita, como o manuseio dos documentos para as consultas. No caso das tabuletas de madeira e das placas de argila, por exemplo, elas podiam ser armazenadas sobrepostas. No entanto, foram os suportes mais finos e planos, como as tabuinhas, que permitiram a organização em sequência, formando um conjunto único. Essas características do suporte e o modo sequencial de organizar as escritas foram fundamentais para o surgimento do livro antigo. Na Antiguidade, diversos materiais foram empregados na produção de códice. Além das matérias de origem vegetal, metais como cobre e folhas de ouro (Figura 08) também foram utilizados, mostrando a exuberância material de sua época.

⁶ Os cálamos eram instrumentos feitos de bambu ou madeira usados para fazer as inscrições cuneiformes. Por serem de material perecível não chegaram até nós. Para maiores informações sugerimos o livro, JEAN, Georges. *A Escrita – Memória dos homens*. Objetiva, 2008.



Figura 08 – Livro de ouro etrusco, cerca de 600 a.C..

Fonte: disponível em:

<<http://www.templestudy.com/wp-content/uploads/2011/04/etruscan-gold-book-thracian-prayer-book.jpg>>

Acesso em: 30 jan. 2015

Na busca por suportes mais finos para as escritas antigas, três materiais tiveram maior importância na evolução do livro. O primeiro, o papiro, foi produzido em abundância e muito usado no Egito, porém era um material frágil e inadequado para suportar dobras. De fato, suas folhas eram cortadas e coladas formando uma longa tira horizontal e as escritas ocupavam apenas um lado. Depois, as folhas eram enroladas em bastões e, devido a essa forma, este tipo de livro recebeu o nome de rolo ou *volumen*. O segundo material, o pergaminho, era feito com pele de ovelha e surgiu em Pérgamo, na Grécia. Por ser um material muito resistente teve seu uso consagrado durante a Idade Média (HIGOUNET, 2003).

A partir do pergaminho foi inaugurada a trajetória do códex manuscrito no Ocidente. Este material, por ser resistente e dobrável, contribuiu para a confecção dos fólhos, que consiste na folha dobrada ao meio uma única vez, gerando quatro lados em um mesmo fólho (Figura 09) e que são chamados de páginas. Ao organizar os fólhos em sequência encaixando-os pelo vinco (eixo central do livro) formam-se os cadernos. Por sua vez, os blocos de fólhos são costurados uns nos outros e recebem uma capa protetora.

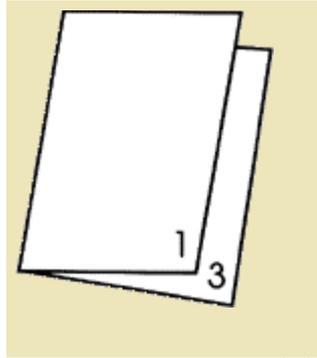


Figura 09 – Desenho representando um fólio simples.
 Fonte: disponível em:
<http://tipografos.net/glossario/formatos.html>
 Acesso em: 28 dez. 2014

Deste modo se estrutura o códex que, ao organizar as páginas de forma sequencial, em cadernos, facilita o manuseio na leitura. Isto representou um grande avanço na evolução dos suportes da escrita, visto que o modelo anterior, o rolo ou volume, dificultava as consultas. Neste tipo de livro o leitor necessitava desenrolar as folhas até chegar ao texto desejado e, com a nova apresentação da escrita, surgiram dificuldades na experiência da leitura. Sobre a passagem do livro em rolo para o códex manuscrito (Figura 10), Roger Chartier (1998) afirma que, naquela transição, os leitores do início da era cristã tiveram dificuldades no processo de adaptação ao novo modelo. Para o autor, historicamente esses processos costumam ser frequentes nos momentos de ruptura entre uma nova prática e a anterior culturalmente estabelecida.



Figura 10 - Códex manuscrito, Biblioteca Nacional de Suécia, 1398.
 Fonte: disponível em: <<https://www.facebook.com/biblioteca.hvn?fref=ts>>
 Acessado em: 19 jun. 2013

Quanto ao papel, o terceiro material que apresentamos, este foi inventado pelos chineses que o fabricavam a partir de trapos. Os manuscritos budistas, do século II, são os mais antigos documentos escritos sobre papel. Este material, base para escritas, saiu do Oriente chegando ao Ocidente através dos Árabes, a partir do séc. XI (HIGOUNET, 2003). Fica evidente que a longa trajetória deste suporte, que reina no universo dos textos manuscritos ou impressos de nossos dias, mostra a sua importância na evolução do livro. O seu uso se difundiu pelo mundo ganhando formas de utilização variadas, como folhetos publicitários, jornais, cartazes e também embalagens de produtos que, em geral, carregam textos escritos.

Coube ao alemão Johannes Gutenberg (1398-1468), em 1450, a invenção da prensa de tipos móveis, pois até então, na Europa, a reprodução de um texto era encomendada a um copista que a fazia à mão. Tal invento revolucionou a cultura do livro impresso que, em seus primórdios, conjugava a escrita tipográfica com a arte manual das letras capitulares e das iluminuras, marca da transição entre o códex manuscrito e o impresso. Quanto aos aspectos estruturais e à organização interna, o livro impresso tornou-se herdeiro direto do manuscrito. Todas as características estruturais (fólios, cadernos e capa), assim como a ordem interna (diagramação, paginação, índices e sumários) passou do códex manuscrito para o impresso e, posteriormente, para o livro moderno (CHARTIER, 1998). A partir da Revolução Industrial pós Gutenberg, com o incremento da reprodução dos textos impressos, o livro se popularizou e se tornou um produto cultural de massa. O mercado atual de edição abriga os editores, publicitários, artistas gráficos, entre outros.

Para além do mercado consumidor, o modelo códex foi apropriado por artistas plásticos, que passaram a explorar seus significados. No campo das artes visuais, muitos são os modos de expressão que o livro oferece. Assim, a partir de agora passamos a algumas definições de livro de artista. Tais definições objetivam delimitar a categoria onde se enquadram os livros criados por Hilal Sami Hilal.

1.2 - Considerações sobre o livro de artista

[...] gosto de suas marcas de tempo: as páginas amareladas, manchas de uso, anotações nas margens, os nomes em esferográfica de seus donos. Tudo evidenciando que *um livro é um objeto*. Ele *não é a obra literária*. A obra literária é de escritores, pesquisadores, publicadores. O livro é de artistas, artesãos, editores. É de conformadores.”

Paulo Silveira

No decorrer desta pesquisa pôde-se verificar que a apropriação do livro por artistas plásticos em suas poéticas ocorre de forma ampla. São muitas as propostas de expressão a partir do modelo do códex, no campo das artes visuais. Os diferentes modos de criação de livros de artista se revestem da singularidade de cada autor. Estas experimentações plásticas são específicas, pois podem se basear em uma das múltiplas características dos livros. O artista pode se apropriar de aspectos físicos do códex, sua forma e estrutura, construindo seus próprios modelos. Ou pode se utilizar de um livro convencional, destruindo-o para recriá-lo. Também pode tomar partido de características específicas do livro, como os gestos caligráficos, as páginas ou algum aspecto cultural que envolva a circulação de informação, por exemplo. Entre os pesquisadores do tema, sabe-se que esta abrangência nos modos de abordar o livro nas artes plásticas dificulta a tarefa de conceituá-lo. Para alguns estudiosos, tal tarefa pode levar a ancorá-lo em “[...] abismos conceituais [...]” (NEVES, 2013, p 62). Porém, no intuito de delimitar o campo aqui investigado, esta pesquisa toma as definições do autor Paulo Silveira, investigador do livro de artista. Silveira afirma que o termo ‘livro de artista’ é usado “[...] para designar um grande campo artístico (ou uma categoria) no sentido lato [...]” (2008a, p.25). Ou seja, o termo ‘livro de artista’ designa, num sentido mais amplo, um campo de atuação que abriga várias denominações de livros concebidos por artistas. Por sua vez, ainda conforme este autor, também “[...] é usado ‘livro de artista’ no sentido estrito, referente ao produto específico gerado a partir das experiências conceituais dos anos 60.” (2008a, p.25). Tal produto, os livros de artistas *stricto sensu* (ou conceituais), são concebidos dentro do campo de atuação designado de ‘livro de artista’, juntamente com outras denominações, tais como: livro-poema, poema-livro, livro-objeto, entre outros. Portanto, livro de artista tanto pode denominar uma categoria, quanto um dos produtos artísticos gerados dentro desta mesma categoria - o livro de artista *stricto sensu*. Aqui, aproveitamos para esclarecer que a esta pesquisa interessa apenas o termo ‘livro de artista’ em seu

sentido amplo. Ou seja, como uma categoria que abriga os livros-objetos. Estes últimos, sim, são foco específico deste estudo, pois as encadernações concebidas pelo artista Hilal Sami Hilal se enquadram nesta denominação. Mais adiante ressaltamos algumas características e conceitos que definem o livro-objeto.

Pensando na possível origem histórica do termo ‘livro de artista’, observamos que alguns autores afirmam que o precursor foi William Blake (1757-1827) com o livro, *Song of Innocent’s* (Figura 11), datado de 1789. Nesta obra, escritas e imagens aparecem, pela primeira vez, sem hierarquia. Tanto os textos, quanto as figuras foram tratadas como desenhos. Os signos verbais e figurativos se imbricam dando unicidade à imagem. Neste sentido, a compreensão das palavras como ‘coisa desenhada’, assim como a não hierarquização entre os signos verbais e não verbais, ainda hoje, se constituem como prática fundamental entre os artistas que produzem livros de artista. Neste sentido, esta obra de Blake apontou para o futuro, mostrando o estreitamento entre as artes visuais e a escrita que, como veremos, se fortaleceu no século XX. Deste modo, pode-se dizer que *Song of Innocent’s* também apontou para o surgimento do livro de artista, que são obras concebidas por artista, dentro do campo das artes visuais, portanto um produto artístico e não, necessariamente, literário.



Figura 11 – *Song of innocent’s* (1789) – William Blake.

Fonte: <<https://blakearchive.files.wordpress.com/2012/10/s-inn-g-p2-3-3002.jpg>>. Acesso em: 25/02/2015

1.3 - Livro-objeto: algumas considerações

Diante do exposto até aqui, podemos dizer que quando um artista toma o modelo do códex como objeto de investigação plástica, as relações que este possui se transferem para sua obra. Mas o que os diferencia de outros livros de artista? Quais são as características peculiares dos livros-objetos? Buscando responder tais questões, primeiramente, refletiremos sobre algumas definições do pesquisador Paulo Silveira. Como vimos, o campo do livro de artista é extenso abarcando um grande número de denominações, conforme seus diferentes modos de expressão. Assim, tratando o livro de artista, no sentido lato, como um campo de atuação, ou “[...] um filo, um tronco formal [...]” (2008b, p.52), Silveira afirma que o livro-objeto está incluso nesta categoria e que, historicamente, foi o precursor do livro de artista e continua a acompanhá-lo.

[...] O livro-objeto é uma obra de origem moderna, com desenvolvimento e maturação nas vanguardas na primeira metade do século XX (experimentos tipográficos sobre suportes inesperados, trabalhos futuristas de lata e elaborações surrealistas, principalmente, incluindo o uso da encadernação como uma forma de arte e formas tridimensionais herdeiras ou paralelas ao poema-objeto). [...] É historicamente anterior ao livro de artista, considerado simultaneamente semente e fruto (obra de arte, documento ou ambos) da arte contemporânea [...] (SILVEIRA, 2013, p.20-21).

Conforme este autor, o livro-objeto surgiu nas vanguardas modernas a partir da experiência com o uso da escrita. A primeira metade do século XX foi frutífera nas experimentações dos artistas modernos. Naquela época, os poetas estavam interessados na visualidade dos poemas, enquanto que os pintores exploravam as formas dos signos linguísticos em suas telas.

Segundo Carol Lufty (Apud Chappel, 2003, p.13-14), a palavra composta ‘livro-objeto’ foi usada pela primeira vez por George Hugnet (1906-1974), na década de 1930. Hugnet cunhou o termo para se referir às suas obras em forma de livros. Suas encadernações privilegiam os aspectos físicos e estruturais do modelo códex.

Estas informações estão contidas no artigo *Typologising the artists book*, de Ducan Chappel, onde a autora afirma que “[...] o encadernador surrealista George Hugnet aplicou o termo a um livro encadernado em vidro (Figura 12) no início dos anos 1930 [...]”, (2003, p.13-14). Ainda segundo Lufty, o termo livro-objeto designa os trabalhos criados em forma de livro por artistas, onde são enfatizados seus aspectos formais e esculturais. Suas narrativas são plásticas com apelo à materialidade e ao tato. Tais características também são afirmadas por outros autores.



Figura 12 - Georges Hugnet, *La Poupée 2*, 1936.

Fonte: disponível em: <<http://www.wikiart.org/en/georges-hugnet/qui-inventa-1936#supersized-artistPaintings-303172>>

Acesso em: 15 out. 2014

Para Marcio Doctors (1994, p. 6-7), por exemplo, a ênfase nos aspectos formais e materiais permite aos livros-objetos assumirem suas características perceptivas. Neste tipo de obra, a narrativa plástica, ao substituir a narrativa literária, evidencia os elementos estruturais do livro, tais como a sequencialidade de páginas. Considera-se esta ordem sequencial como uma característica inequívoca do livro, que também pode ser considerada como uma sequência de momentos. Sobre esta relação temporal, própria dos livros, dedicamos o próximo subcapítulo.

Segundo Julio Plaza, pelo fato dos livros-objetos terem sua ênfase na forma do códex, primando pela similaridade, estes se voltam para si mesmo

(metalinguagem). Assim, mantendo sua força significativa no suporte, sua “[...] mensagem estética é fortemente auto-referente [...]” (1982, s/p). Por isto, conforme Plaza, os livros-objetos podem realmente tender para a escultura. Além disto, sua constituição não se limita ao papel, pois são confeccionados numa vasta gama de materiais, como chapa de metal, tecido, plástico, madeira e etc.

Geralmente os livros-objetos são peças únicas construídas artesanalmente e por este fato, costumam extrapolar os padrões de forma e função. Porém, muitas vezes permitem outras tecnologias em sua construção, podendo também se apresentar como múltiplos, reproduzidos em pequenas tiragens. Alguns autores afirmam que os anos de 1980 foram frutíferos para os livros-objetos, pois naquele período as técnicas de encadernação voltaram ao ensino. Além disto, naquela década foram traçadas as definições entre os livros que se comportam como suporte (publicações) e os de matéria modelável. Neste último grupo abriga-se o livro-objeto, que em sua liberdade criativa, pode ser moldado em diversos materiais.

Considerando as características acima citadas, as encadernações elaboradas pelo artista, Hilal Sami Hilal, se enquadram na categoria livro-objeto. Como veremos no capítulo sobre o processo criativo deste artista, seus livros têm feitura manual, muitas vezes conjugada a tecnologias terceirizadas. Também costumam ser peça única ou em pequenas tiragens, como múltiplos, e são construídos em diferentes materiais. Destacamos a diversidade material na poética de Hilal, assim como seus modos de elaboração, pois conferem eloquência a seus livros. Para o deleite de seus espectadores os livros-objetos de Hilal Sami Hilal convidam ao toque. Neles, visão e tato se conciliam na leitura de suas páginas.

1.4 – Considerações sobre o espaço-tempo da página e do livro

O livro é signo, é linguagem espaço-temporal.
Julio Plaza

O poeta, artista e pesquisador interessado em livros de artista, Ulisses Carrión (1941-1989), foi um dos primeiros a escrever sobre este tema. Carrión afirma que “[...] um livro é uma sequência de espaços [...]” onde, “[...] cada um desses espaços é percebido em um momento diferente [...]” e que, portanto, “[...] um livro também é uma sequência de momentos.” (2011, p.5). Carrión ainda afirma que “[...] um texto literário (prosa) contido em um livro ignora o fato de que o livro é uma sequência autônoma de espaço-tempo [...]” (2011, p.11). O que este autor quer dizer com estas afirmações? O que pode se entender por “sequência autônoma de espaço-tempo”?

Com estas questões levantadas, para pensarmos as relações de espaço⁷ e de tempo⁸ próprias do livro, primeiramente, será preciso repensar sua organização sequencial. Tal ordem em sequência, como já mencionado, é considerada uma característica inequívoca dos livros, pois estes se estruturam pela sobreposição de páginas. Essa estruturação também lhes confere espessura, definindo o seu caráter de objeto tridimensional. Assim, visto que a página é um plano bidimensional com altura e largura, considera-se cada uma como um espaço, em si mesma. Portanto, pela sequencialidade que organiza as páginas sobrepondo-as uma sobre a outra, o códex se apresenta como uma “sequência de espaços”.

Desta sequencialidade deriva a narrativa peculiar do livro, gerada pelo ato de virar as páginas. E esse gesto manual tem autonomia em relação à existência, ou não, de outras narrativas sobre cada página, sejam textuais ou plásticas. Assim, ao afirmar que a prosa ignora a “sequência autônoma de espaço-tempo”, Carrión

⁷ Nesta pesquisa, em capítulo adiante, investigamos os conceitos de espaço e lugar em Michel de Certeau. Segundo o autor, para que exista espaço é necessário “[...] vetores de direção, quantidade de velocidade e a variável tempo [...]” implicando na dependência do movimento. Mais informações em CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2007.p. 202.

⁸ Existem variações no conceito de tempo que acompanham o pensamento do homem desde os antigos gregos. Como neste tópico da pesquisa abordamos o termo ‘tempo’ no/do livro, em suas relações mais imediatas com o sujeito, adotamos a definição de Aristóteles. Para o filósofo, o conceito de tempo se relaciona com o conceito de movimento que, por sua vez, se associa aos conceitos de sucessão temporal (agora, antes e depois). Esclarecemos que nesta dissertação usaremos também o conceito de tempo como eternidade, de Platão. Para maiores informações, indicamos: MORA, José Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

aponta para o fato de que a narrativa literária não costuma explorar a relação espaço-temporal que as páginas propõem. E esta “sequência de momentos”, ou de temporalidade, se instaura no ato de passar as páginas (ou espaços). Nesta ação, o leitor tem autonomia no comando do tempo próprio do livro, na duração da leitura - um tempo efêmero e tátil. De fato, o gestual de virar as páginas está sob o comando de quem lê, onde cada página virada gera um ritmo, um intervalo de tempo conduzido pelo leitor. Este gesto determina um interstício entre o passado (o lido) e o presente (o que está por ler), descolado do tempo da narrativa literária, por exemplo, que tem seu tempo determinado pela história criada pelo escritor. Neste sentido, esta temporalidade tem caráter tátil e se firma na relação física que se estabelece entre o leitor e o livro e independe do tempo da leitura intelectual. Portanto, um tempo de gestos quase imperceptíveis que comanda e costura a percepção com a inteligência, nos devaneios que a leitura possibilita.

Porém, no campo das artes visuais a liberdade de criação permite a produção de livros-objetos onde o acesso ao ato de virar as páginas é impedido. Entretanto, a fixação ou negação das páginas não desconsidera a existência da temporalidade em um livro-objeto. Ao contrário, as páginas fixadas parecem aproximar a uma metáfora que remete à memória guardada em segredo, ou ao desejo de esquecimento. Na poética de Hilal, a maioria de seus livros permite o acesso ao ato de passar a página, poucos são os que impedem. Deste último, apresentamos como exemplo um dos primeiros livros de Hilal (Figura 13), um pequeno fardo de papel artesanal amarrado e coberto com uma película tramada com cola quente.



Figura 13 – Hilal Sami Hilal, s/título, 1998, papel artesanal

Foto: Pat Kilgore

Disponível em:

http://www.hilalsamihilal.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=90

Acesso em: 15 de outubro de 2013

Ainda sobre ‘o virar das páginas’, Roger Chartier afirma que a leitura é uma ação livre e também apropriação e ressignificação. Para o autor, a liberdade do leitor está pressuposta na própria história da leitura, pois ela “[...] desloca e subverte aquilo que o livro lhe pretende impor.” (1998, p.77). Cabe a cada leitor a tarefa de ressignificar o texto em outro tempo e espaço, dando sua própria voz às palavras. Assim, cada leitura tem a sua singularidade marcada pela época e sociedade de seu leitor. E nesse processo de releituras, as escritas foram acumulando camadas de significações, como afirma Roland Barthes:

[...] um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode mais ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito. [...] (2012 p.64).

Como visto, Barthes aponta o leitor como o espaço para o qual se convergem todas as vozes que enunciam as escrituras. No entendimento do filósofo, a escrita rompe com a voz do escritor em sua própria origem, apagando a autoria do enunciador e presumindo a liberdade de interpretação dos leitores. Para ele, a escrita “[...] é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o preto-e-branco em que vem se perder toda a identidade, a começar pela do corpo que escreve.” (2012, p.57). Neste sentido, para o filósofo, ao romper com a voz em sua origem mata-se o autor para que a própria escritura se inicie. Sem proprietário prévio, a voz da escrita não se encontra no autor e sim, na própria linguagem ressuscitada pelo leitor.

Roland Barthes afirma ainda, que o poeta Stéphane Mallarmé (1842-1898) foi o primeiro a apontar esta questão pois, segundo Barthes, para o poeta “[...] é a linguagem que fala, não o autor; [...]” visto que o ato de escrever é de uma impessoalidade prévia. Para o filósofo “[...] toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura (o que vem a ser, [...] devolver ao leitor o seu lugar). [...]” (2012, p. 59), ou seja, o espaço onde apenas a linguagem age, sem imposição fechada sob o nome de um autor.

Entre outras propostas, dar ao leitor o lugar e a liberdade de ressignificar a obra foi uma das inovações de Mallarmé. Como veremos a seguir, as experimentações do poeta francês revolucionaram o campo das Artes Visuais e da Literatura. Algumas de suas proposições permeiam esta pesquisa, levando a refletir sobre a presença da escrita nas obras plásticas e nos livros de artista.

2. OS DADOS FORAM LANÇADOS: PROPOSTAS DE MALLARMÉ NO CAMPO DA LITERATURA E DAS ARTES VISUAIS

Uma proposição que emana de mim – tão, diversamente, citada em meu louvor ou como reprovação – eu a reivindico com aquelas que se acumularão aqui – sumária pretende, que tudo, no mundo, existe para chegar a um livro.

Mallarmé

Em seu tempo, na França do final do século XIX, um “poeta em greve”⁹ se rebelava contra seu mundo. Seu nome: Stéphane Mallarmé (1842-1898). Ele considerava “[...] a época contemporânea um interregno para o poeta [...]” que não deveria “[...] envolver-se com ela [...]” (a poesia), pois esta se encontrava “[...] muito em desuso e efervescência preparatória [...]” (MALLARMÉ, 1995 p. 17). Foi utilizando sua própria arma, o poema, que o poeta criticou sua época e rompeu com a estética literária tradicional vigente. Sua poesia encontrava-se na fase madura quando publicou na revista *Cosmopolis*, o poema *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* (Figura 14) (*Un Coup de Dés*), em 1897.

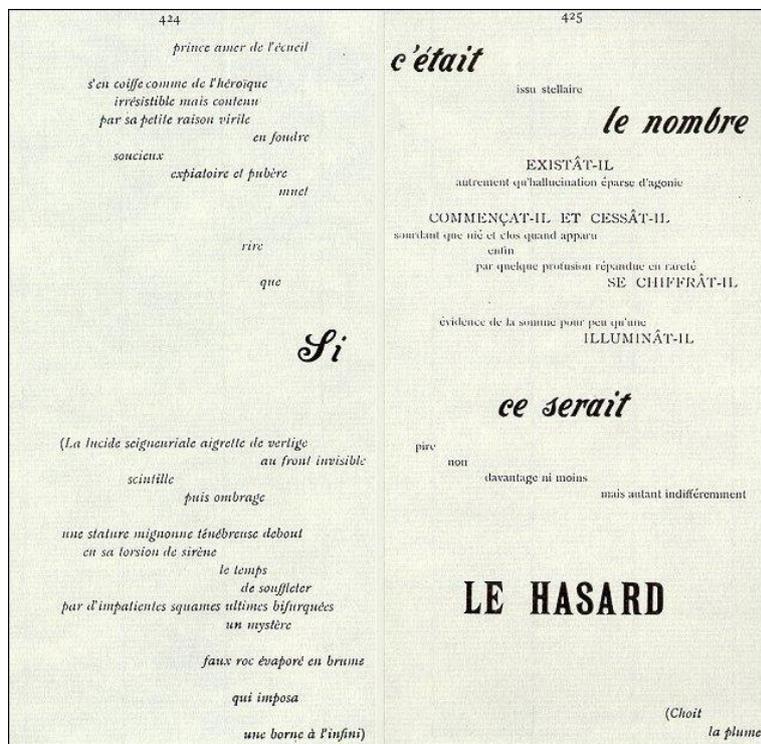


Figura 14 - Stéphane Mallarmé, *Um Coup de Dés*, 1897. (Um Lance de Dados)

⁹ Referência ao título do texto: *Mallarmé: o poeta em greve*, de Augusto de Campos, publicado no livro, *Teoria da Poesia Concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960* (2006, p.23).

Sua publicação provocou alvoroço no circuito literário da época e, ao mesmo tempo, apontou para o futuro. Neste poema, Mallarmé operou uma transformação radical na linguagem poética quando rompeu com a linearidade e com a sintaxe do texto. Além disto, o poeta fragmentou o discurso; abriu mão da pontuação gráfica; diversificou o tamanho das palavras; utilizou variados tipos gráficos e tomou partido do branco do papel, instaurando-o como o silêncio necessário ao entorno dos versos (CAMPOS, 2006, p. 32). Com todas estas inovações, *Um lance de dados* permitiu que o olhar do leitor passeasse pelo texto em busca de novos sentidos. Assim, ampliando de forma dinâmica a ocupação do espaço da página, o texto poético ampliou também as possibilidades de novas conexões entre o conteúdo e as imagens geradas em sua composição. Mallarmé buscou inserir a dimensão espacial ao texto poético, no intuito de destacar a visualidade do poema. Para ele a dinâmica dos recursos tipográficos, por exemplo, fazia “[...] funcionar com maior plasticidade as pausas e intervalos da dicção [...]” (CAMPOS, 2006, p.33), como numa partitura musical. Segundo Augusto de Campos, o poeta francês inventou “um processo de composição poética” no qual “[...] o todo é mais que a soma das partes [...]”. A esse procedimento Campos denominou de ‘estrutura’, afirmando que o processo de Mallarmé exige uma “[...] tipografia funcional, que espelhe com real eficácia as metamorfoses, os fluxos e refluxos do pensamento [...]” (2006, p. 31-2).

Pode-se verificar que a partir de Mallarmé o poema, de fato, passou a incorporar o espaço da página como agente estruturante (PIGNATARI, 2006, p. 128). Também em *Um lance de dados*, o poeta abandonou o tempo linear e assumiu o ritmo movimentado de seus versos de rimas livres. A diagramação tradicional e limitadora foi rompida, desbloqueando as rígidas margens à direita e à esquerda das páginas. Os versos puderam, assim, atravessar livremente de uma página para outra e se distanciarem um do outro por espaçamentos amplos e diferenciados, incorporando o branco do papel como pausa.

As inovações propostas em, *Um lance de dados*, se situam historicamente, no final do século XIX. Este foi um período de grandes transformações econômicas e socioculturais, ocorridas em toda Europa. Na França ainda reverberava o impacto da modernidade, efetivada pela Revolução Francesa (1789). Na época, a capital da França reunia artistas de várias nacionalidades, interessados em estudar os grandes mestres das artes plásticas. Nos cafés parisienses pintores, poetas e intelectuais se reuniam para debater sobre o mundo, a natureza e as novas formas da arte. Na

Paris do século XIX, capital artística da Europa, vivia o poeta Mallarmé. No ano de 1880, ele passou a receber em sua casa um grupo de literatos e artistas preocupados em discutir seu próprio tempo. O poeta estava ciente do caráter precursor de suas propostas e da “[...] efervescência preparatória [...]” de seu tempo (1995, p. 17). Seu processo de criação poética ainda hoje tem seus segredos revelados e continua influenciando novos poetas e artistas visuais. Esta pesquisa toma as proposições de Mallarmé como fio condutor para se pensar a relação entre escrita e imagem e também o livro de artista. Com interesse nos desdobramentos dessa relação no Brasil atual, a seguir, traçamos a passagem internacional das ideais do poeta pela Europa e, na sequência, no país.

2.1 A escrita na arte e a imagem na poesia: reverberações no século XX

A cultura ocidental do final do século XIX foi fomentada pela aproximação de literatos e artistas. Momento em que a poesia e a pintura se aproximaram marcado, principalmente, pelo poema de Mallarmé, *Um lance de dados*. Segundo Foucault, havia princípios que regiam a pintura ocidental entre os séculos XV e XX, estabelecendo a separação entre a representação plástica e a referência linguística: “[...] faz-se ver pela semelhança, fala-se através da diferença [...]”. Ou por equivalência, bastando à imagem pictórica se assemelhar a algo, para ficar presa à sua nomeação (1988, p.39-40). Tais princípios geravam hierarquia entre texto e imagem. Dentro desse contexto, coube aos poetas e artistas modernos promoverem a reaproximação entre a imagem e a escrita, rompendo com a representação (VENEROSO, 2006, p.50). Enquanto os poetas buscavam enfatizar a visualidade dos textos, os pintores incluíam palavras e letras aos planos pictóricos, mais interessados em seus aspectos formais, do que no conteúdo textual.

No campo das artes plásticas e da literatura, as transformações provocadas pelas proposições do poeta Mallarmé seguiram reverberando no século XX. Ainda na primeira década do novo século, os signos linguísticos começaram a migrar para o plano pictórico. Isto ocorreu entre as décadas de 1912 a 1914, inicialmente nas experiências de colagens cubistas de George Braque (1882-1963) e Pablo Picasso

(1881-1973), nas suas pinturas da fase hermética¹⁰ (VENEROSO, 2012). Destes dois artistas, Braque foi o primeiro a inserir um recorte de jornal em sua tela, logo seguido por Picasso (Figura 15). Ambos se apropriavam de materiais retirados do contexto urbano, para inseri-los em suas telas. Recortes de jornal, papel de parede e corda, por exemplo, eram agregados às pinturas como referência à realidade em que viviam. As palavras presentes nas pinturas apontavam a proliferação dos textos impressos e dos luminosos publicitários, próprios do contexto urbano da época. Porém, em si mesmas estavam “[...] longe de representarem alguma coisa [...]”. De fato, a função dos signos linguísticos na pintura era a de “[...] conferir textura ou de atuar como elemento plástico em interação com os outros elementos do quadro [...]” (VENEROSO, 2006, p.149-50). E mesmo quando desenhadas na tela com precisão tipográfica, letras ou palavras reforçavam o caráter gráfico próprio da pintura. Tratava-se de uma escrita sem preocupação com a semântica e a sintaxe, mas sim com os aspectos visuais – como forma e textura.

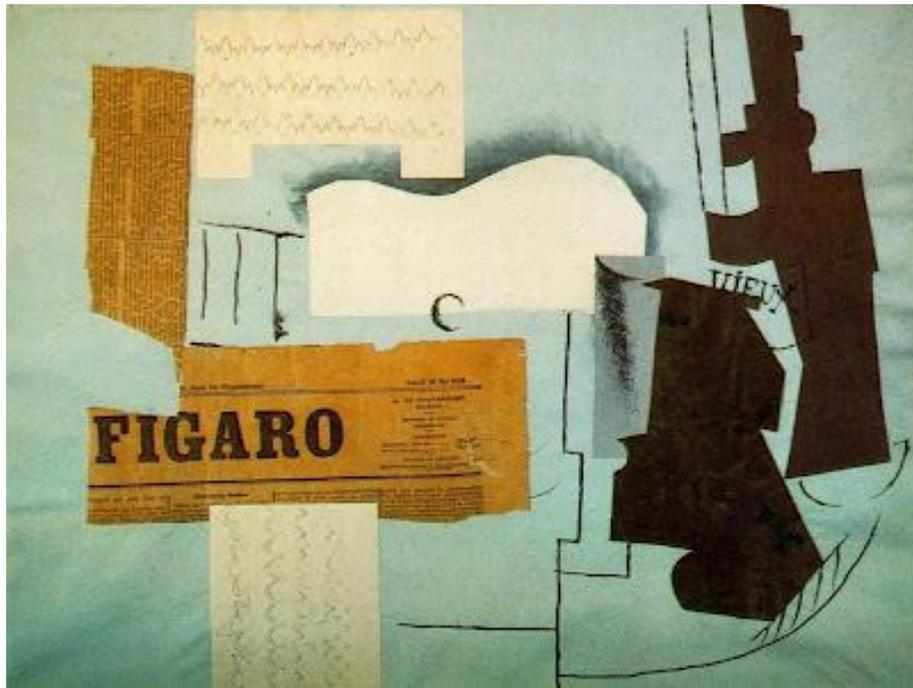


Figura 15 - Picasso. *Bottle of Vieux Marc, Glass, Guitar and Newspaper*, 1913, colagem, 48x36,5 cm.

Fonte: disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-bottle-of-vieux-marc-glass-guitar-and-newspaper-t00414>>.

Acesso em 25 fev. 2015

¹⁰ O cubismo teve a fase inicial chamada de sintética, em seguida a fase analítica e, posteriormente, a hermética. Nesta última as formas se tornam totalmente planas. VENEROSO, 2012, p. 117.

Ainda de acordo com Veneroso, os poemas do francês Guillaume Apollinaire (1880-1918) dialogam com as colagens de Picasso. O poeta, que também era teórico de Arte, foi defensor do cubismo. Naquele contexto, o pintor espanhol experimentava o uso de letras e palavras em suas telas, o francês fazia experimentações visuais em seus poemas (2006, p.53). Apollinaire se inseria no movimento moderno da vanguarda francesa do século XX. Entre 1914 e 1918, o pintor criou uma série de poemas visuais, cujas escritas desenham uma figura que remete ao conteúdo do próprio poema. Ele deu a este tipo de experiência poética o nome de *caligrama* (Figura 16), cunhando o novo termo em 1918, juntando partes das palavras ‘caligrafia’ e ‘ideograma’. Quanto à origem destas palavras, a primeira deriva do grego, *kalligraphía*, e significa ‘boa letra’; e a segunda do francês *idéogramme*, corresponde à ‘imagem’ ou ao símbolo’ que representa uma ideia ou um objeto (HOUAISS, 2007).



Figura 16 – Apollinaire, *Poèmes à Lou*, caligrama, 1915.

Fonte: disponível em: <<https://lenguayliteratura10.wordpress.com/tag/apollinaire/>>
Acesso em: 21 mar. 2014

Com seus *caligramas*, coube a Apollinaire a retomada da experiência gráfico-espacial do poema e também, a “[...] primeira tentativa de sistematizar e teorizar [...]” sobre os mesmos. Esta afirmativa é unânime nos ensaios dos teóricos da Poesia Concreta brasileira (2006), Décio Pignatari (1927-2012), Haroldo de Campos (1929-2003) e Augusto de Campos. Segundo Pignatari (2006, p.96), o tema foi abordado com seriedade pelo poeta francês no texto, *Diante do ideograma de Apollinaire*, assinado sob o pseudônimo de Gabriel Arboin e que faz referência a um poema de sua própria autoria. Os autores brasileiros consideram profético o trecho onde Apollinaire diz:

[...] nada de narração, dificilmente poema, se quiserem: poema ideográfico. Revolução: porque é preciso que nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideograficamente, em lugar de analítico-discursivamente [...] (APOLLINAIRE, apud CAMPOS, 2006, p.138).

Mesmo reconhecendo os méritos de suas experiências visuais, eles fazem crítica aos *caligramas* por considerar que os mesmos se perdem na pictografia, condenando o “[...] ideograma poético à mera representação figurativa [...]” (CAMPOS, p.38). Para os teóricos concretos, o *caligrama* limita-se a criar uma figura que faz referência ao conteúdo do poema. No entanto, tal figura não cria uma relação com o texto que possa ser abarcada simultaneamente, como nos ideogramas. Neste sentido, para que se entenda o que os autores chamam de poema ideográfico, torna-se necessário compreender que os ideogramas preservam o aspecto visual daquilo que representam. Haroldo de Campos afirma que o ideograma chinês “[...] permite o máximo de economia e contenção, uma comunicação direta de formas verbais [...]” (2006, p.137).

Como nos exemplos apresentados abaixo, na linguagem ideográfica dois simples traços, que formam um ideograma (Figura 17), podem representar a figura de uma pessoa. E quando dois ideogramas (Figura 18) se juntam, não é para gerar um terceiro, mas para se referir à relação que há entre eles (FENELLOSA apud CAMPOS, 2006, p.137). Portanto, na leitura de ideogramas em um mesmo olhar podemos abarcar tanto a representação estilizada de mais de um objeto (ideogramas), quanto a referência (significado) que a relação dos mesmos indica – conforme mostra o esquema abaixo:

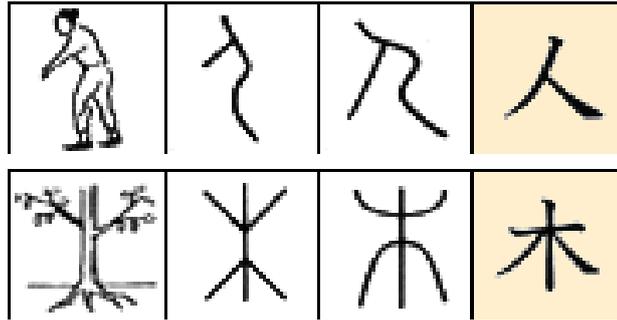


Figura 17 – Pictogramas que mostram a estilização do ideograma pessoa e árvore.

Fonte: Dissertação de Douglas Salomão



Figura 18 – Ideogramas.

Fonte: disponível em: <http://www.niten.org.br/artigossensei/cafecomsensei/15.htm>
Acesso em: 20 out 2014

Neste sentido, a visualização simultânea faz de *Um lance de dados* um poema ideográfico, que possibilita a leitura visual e sintática ao mesmo tempo. E, ao contrário, os *caligramas* de Apollinaire não possibilitam este tipo de leitura, segundo os críticos concretistas. Neles, ou o olhar se concentra nas linhas das palavras que formam o desenho, ou nas conexões sintáticas necessárias à leitura do poema. As duas ações juntas tornam-se impossíveis de se coordenarem.

Mesmo com as limitações apontadas, os críticos enfatizam a importância das experiências de Apollinaire no desenvolvimento da relação entre imagem e escrita, no início do século XX. Suas contribuições promoveram a retomada da discussão sobre a ocupação do espaço gráfico da página que foram fundamentais aos desdobramentos dos movimentos da Arte e da Literatura que se seguiram.

Haroldo de Campos também faz referência aos desdobramentos da experiência mallarmeana nos dadaístas e nos futuristas. O autor afirma ter encontrado “estímulos vivificantes” (2006, p.139) no *Manifesto Técnico da Literatura Futurista* (1909), de Filippo Marinetti (1876-1944), onde encontrou ‘o eco’ das

proposições de Mallarmé. Percebe-se no poema futurista (Figura 19) a preocupação em ocupar o espaço textual de modo descompromissado com a linearidade, assim como a busca da liberdade da palavra, objetivo maior dos futuristas – *parole in libertá*.



Figura 19 – Filippo Marinetti, *Zang Tumb Tumb*, poema futurista de 1914.

Fonte: disponível em: <<http://letterat.wordpress.com/2011/06/02/esempio-di-percorso-interdisciplinare/>>

Acesso em: 21 mar. 2014

O eco mallarmeano, segundo Campos, também repercutiu no documento, *Nota para o Burguês*, do dadaísta Tristan Tzara (1896-1963), incorporado ao poema, *O Almirante Procura uma Casa para Alugar*, de 1916 (2006, p.139). Este texto poético inaugurou o Cabaré Voltaire, em Zurique, na Suíça, local de encontros de poetas, artistas e intelectuais. Naquele espaço organizavam-se eventos *nonsense*, de “[...] contestação absoluta de todos os valores, a começar pela arte [...]” (ARGAN, 1992, p.353). Assim nasceu o Dadaísmo, pelas mãos de Hans Arp (1886-1966), Tzara e Hugo Ball (1886-1927), com a execução, simultaneamente em três línguas, do poema acima citado. A poesia dadaísta era essencialmente sonora, feita para declamar. Sem função representativa, eram ruídos vocálicos onde não se distinguiam as palavras.

Para o dadaísta Raol Hausmann (1886-1971) seu *Poema optofonético* (Figura 20) “[...] é uma combinação de respiração e ação da fala. Para expressar esse componente tipograficamente, utilizei letras pequenas e grandes, para assim dar-lhes um caráter de escrita musical” (apud GARCIA, 2008, p.29). Esta afirmação aponta a influência das proposições de Mallarmé sobre os poetas dadaístas, como a busca pela sonoridade e o uso de diferentes tipografias.



Figura 20 - Raoul Hausmann, *Poema optofonético*, 1918.

Fonte: disponível em:

<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-7CVNUB>

Acesso em: 11 out 2014

Com o mesmo espírito daquela época surgiu o Surrealismo, com a publicação de seu primeiro manifesto, assinado por André Breton (1896-1966), em 1924. Assim como os dadaístas, os primeiros surrealistas faziam “[...] parte dessa geração que chegou à idade adulta durante a 1ª Guerra Mundial [...] querendo afirmar incondicionalmente sua supremacia imediata sobre a máquina de morte [...]” (LIMA, 1995, p.63). Para eles, a arte deveria se libertar da razão, buscando o mundo inconsciente. Com significativa importância no desenvolvimento histórico do diálogo entre imagem e escrita, seus poemas utilizavam a colagem e a escritura automática, que fluía ao acaso, desligada de planejamentos prévios.

Para Argan, o pintor surrealista René Magritte (1898-1967) investigou profundamente a relação ambígua entre imagem e texto (1992, p. 480). Em sua pintura, *A traição da imagem* (Figura 21), a ênfase está na discussão da representação do real. Nesta obra, Magritte traz à baila, pelo modo como compõe a imagem, a discussão da hierarquia entre o texto e a imagem.

Segundo Foucault, esta pintura é como um “caligrama desfeito”, cujas palavras se recusaram a dar contorno à imagem. Elas preferiram se alinhar imediatamente abaixo da mesma, em forma de legenda, deixando-a “[...] flutuar de novo em seu silêncio nativo [...]” (1988, p. 24). Ao representar fielmente o cachimbo e a frase, *Isso não é um cachimbo*, Magritte usou a relação entre texto e imagem como crítica à representação do real.



Figura 21 - René Magritte, *A traição da imagem* (*Isso não é um cachimbo*), 1928-29, óleo sobre tela, 62,2 x 81 cm. Los Angeles, Country Museum.

Fonte: disponível em: <<http://blog.midiaseducacao.com/2014/10/arte-em-destaque-traicao-das-imagens.html>>

Acesso em: 15 out. 2014.

Como já mencionado, o termo livro-objeto surgiu, pela primeira vez, atribuído à obra do surrealista George Hugnet, na década de 1930. Das suas experiências, como editor e encadernador, provavelmente vieram suas experimentações artísticas com a escrita, tanto em sua arte postal (Figura 22), como também com o livro. Ao se apropriar de encadernações utilizando-as como suportes experimentais na

concepção de livros-objetos, Hugnet modificou o códex moderno, excluindo dele suas funções convencionais, agregando valores estéticos.

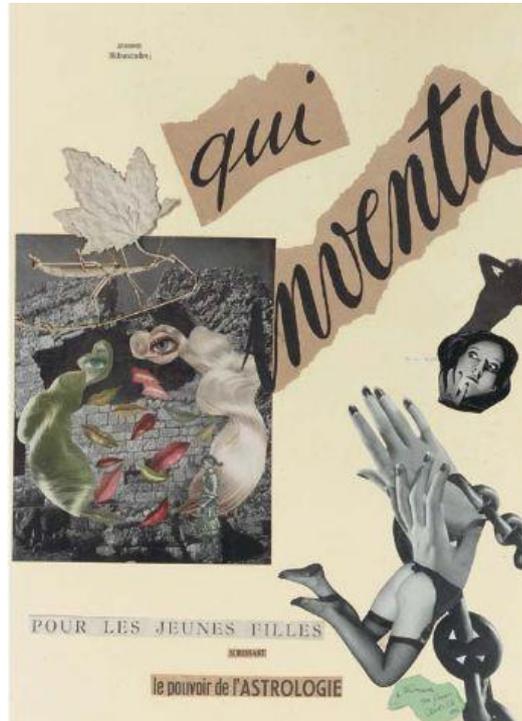


Figura 22 - Georges Hugnet, *Qui inventa*, 1936.

Fonte: disponível em: <<http://www.wikiart.org/en/georges-hugnet/la-poup-e-2-1936>>

Acesso em: 15 out. 2014

Até aqui, a partir das experiências de Mallarmé, traçamos um breve trajeto do diálogo entre a poesia e as artes plásticas na Europa. Vimos o surgimento do livro de artista e do livro-objeto, assim como a presença da escrita nas pinturas das vanguardas modernas e algumas discussões pertinentes ao tema. A seguir, passamos a investigar a relação entre imagem e escrita, assim como o surgimento do livro de artista no Brasil. Antes, porém, destacamos a afirmação presente na introdução do catálogo da exposição, *Fronteira dos Vazios: livro-objeto*, com curadoria de Marcio Doctors: “Sem Mallarmé, talvez não existisse o concretismo. Sem o concretismo, com certeza não existiriam os livros-objetos” (CCBB, 1994, p.3). A partir desta assertiva, buscamos investigar historicamente o surgimento do livro-objeto no Brasil.

2.2 - O contexto artístico-cultural da década de 1950: as tendências construtivistas no Brasil

Enquanto as vanguardas europeias já haviam lançado os manifestos: cubista, futurista e dadaísta, um grupo de intelectuais e artistas no Brasil estava se mobilizando para a Semana de Arte Moderna de 1922¹¹. Isto já às vésperas do lançamento do manifesto surrealista europeu. Segundo Aracy Amaral (1930-), o país pouco apresentava de realmente moderno e o que foi apresentado naquele evento, tanto em literatura, como na arte visual, estava longe de se “[...] denominar como ‘vanguardas’ do tempo internacional [...]” (1998, p.15-16). Mesmo com esta distância em relação ao contexto internacional, o que foi apresentado no saguão do Teatro Municipal em São Paulo causou inquietação. O evento também apontou a necessidade de mudanças, afirmando a Semana de Arte Moderna como o início do Modernismo no Brasil.

A partir das ações do grupo modernistas de São Paulo, a arte e a literatura brasileira foram estimuladas a buscar seu próprio meio de expressão, em sintonia com os movimentos internacionais. Surgiram outros movimentos artísticos no país, entre eles o Concretismo e o Neoconcretismo, entre a década de 1950 e 1960. Estes dois movimentos tiveram relevância histórica quanto aos avanços no diálogo entre a poesia e as artes visuais e ao surgimento do livro de artista no país. Por isto, consideramos importante pontuar o contexto histórico das tendências construtivistas internacionais da primeira metade do século XX, assim como os desdobramentos que implicaram na entrada desta ideologia no Brasil.

Para o crítico Ronaldo Brito (1949-), os movimentos construtivos, como a Bauhaus e a Arte Concreta, estavam implicados na ideologia tecnológica, buscando a integração funcional da arte com a sociedade. No período entre guerras, frente à crise da arte, os movimentos construtivistas deram resposta à crise de modo diferente do Dadaísmo e do Surrealismo. Suas ações objetivavam que o artista deixasse de ocupar o lugar romântico do “ser inspirado”, para ocupar o de “[...] produtor estético [...] com autoridade delegada pela coletividade [...]”. Desta forma, pretendiam que a arte passasse a desempenhar um papel dentro das práticas sociais cotidianas (1985, p.17). Guardadas as especificidades dos diferentes

¹¹ A Semana de Arte Moderna de 1922 foi impulsionada pelo grupo de artistas e intelectuais paulistas, entre eles, Mario de Andrade e Oswald de Andrade. Para maiores informações: AMARAL, A. Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*.

movimentos construtivistas que, ainda para Brito, tinham estruturas semelhantes, o autor afirma que a Bauhaus, fundada em 1919 por Walter Gropius (1883-1969), em Weimar, na Alemanha, “[...] foi a síntese das ideologias construtivas na arte pós-cubista [...]” e, como sinônimo do racionalismo, ocupava a posição progressista em relação à arte e à sociedade. A Bauhaus (Figura 22) representava o ideário construtivista, na primeira metade do século XX. No Manifesto de 1926 o fundador da escola definiu seus objetivos, explicitando o interesse em restabelecer a harmonia entre as diferentes atividades de artísticas. Depois de mudar de direção e de local por três vezes, a última Bauhaus, a de Berlim, foi fechada definitivamente pelos nazistas em 1932.

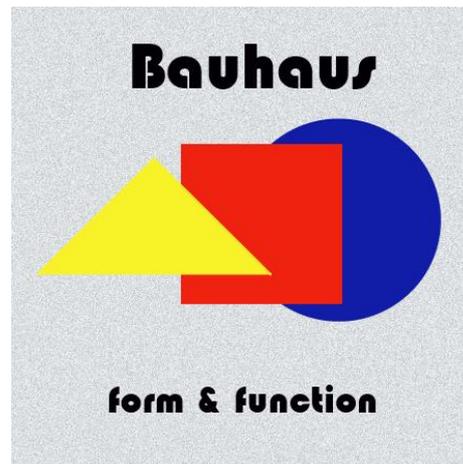


Figura 22 - Cartaz da Bauhaus, s/data.

Fonte: disponível em: <<http://www.popcamaleao.com.br/blog/arte/>>

Acesso em: 10 out. 2014

Após a Segunda Guerra, com a Europa devastada e a arte modernista abalada, a ideologia da Bauhaus foi retomada pelo suíço Max Bill (1908-1994), em 1951. Bill fundou a Escola Superior da Forma de Ulm, na Alemanha, juntamente com o grupo de artistas suíços que representava a Arte Concreta (1936) na Europa. Considera-se este movimento de tendência construtivista como o último da primeira metade do século XX, da Europa. Tal como a Bauhaus, os fundamentos da Escola de Ulm eram racionalistas, Theo van Doesburg (1883-1931) dizia que nada era “[...] mais concreto, mais real que uma linha, uma cor, uma superfície [...]” (Gullar 1999, p.212). E foi a partir de Max Bill que as tendências construtivistas desembarcaram no Brasil, no início dos anos de 1950.

Nesta época, o Brasil passava pela euforia do desenvolvimento econômico do pós-guerra, período de grande transformação cultural. E em 1951, Bill ganhou o prêmio máximo na 1ª Bienal de São Paulo, com a peça, *Unidade tripartida*, (Figura 23). Tal fato impulsionou o movimento concreto no país, atraindo a atenção para o artista e suas ideias. Foi a partir daquele momento que a vanguarda carioca e paulista se articularam em grupos formados por artistas, poetas, intelectuais e críticos, interessados em levar adiante o movimento concretista brasileiro.



Figura 23 - Max Bill, Unidade Tripartida, 1948 – MAC-SP

Fonte: disponível em:

<http://www2.uol.com.br/historiaviva/noticias/modernismos_em_cartaz_no_mac_imprimir.html>

Acesso em: 10 dez. 2014

Também a crítica de arte teve papel de destaque, principalmente com Mario Pedrosa (1900-1981) e Ferreira Gullar (1930-), localizados no Rio de Janeiro, e Waldemar Cordeiro (1925-1973), em São Paulo. Neste último Estado surgiu a revista *Noigandres* (1952), editada pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e por Décio Pignatari, cujo teor crítico voltava-se para a Poesia Concreta brasileira. Este movimento literário e artístico veio a reboque do desenvolvimento das tendências concretistas, fomentado pelo ambiente cultural favorável no Brasil da época (BARROS, 2014, p.15).

Dois grupos se formaram no eixo Rio-São Paulo, o primeiro, Grupo Ruptura¹², lançou o *Manifesto Ruptura* em São Paulo no ano de 1952. Capitaneado por Waldemar Cordeiro, o grupo paulista se pautava na racionalidade, negando radicalmente o figurativismo e a marca individual do artista, em favor da universalidade da forma (BARROS, 2014, p.26). Deste grupo adveio o movimento Concreto paulista, na segunda metade da década de 1950.

No Rio de Janeiro formou-se o Grupo Frente¹³, iniciado pelo carioca Ivan Serpa e seus alunos do MAM-RJ, que adotaram as tendências construtivistas como linguagem. Serpa pautava suas aulas pelo método da Bauhaus e também nas ideias de livre experimentação e expressão, do crítico Mário Pedrosa. Com proposta divergente paulista, o Grupo Frente abriu caminho para o Concretismo carioca que, logo em seguida, rompeu e se transformou no Neoconcretismo (BARROS, 2014, p.28-9). Sobre o movimento neoconcreto e sua diferença em relação aos concretos paulistas, Ferreira Gullar afirma que:

[...] embora constituído em sua maioria de artistas de tendência concreta, não obedecia a nenhum código estético rígido. Para esses artistas, a linguagem geométrica não era um ponto de chegada mas sim um campo aberto à experiência e à indagação (GULLAR, 1999, p.233).

Desde o início, a abertura às livres experiências do grupo carioca apontava para as divergências com o grupo paulista. Como na 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta que foi realizada no MAM-SP e no MEC-RJ, respectivamente em 1956 e 1957. Naquele momento, as tendências concretistas brasileiras, presentes nos dois grupos, foram colocadas em confronto. O evento apresentou, pela primeira vez, os experimentos da Poesia Concreta com a participação dos poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ferreira Gullar (1930_), Wladimir Dias Pinto (1927-) e Ronaldo Azeredo (GULLAR, 1999, p.234). A partir das experiências dos dois grupos, Ruptura e Frente, a relação entre a arte e a poesia visual foi tomando corpo no Brasil.

¹² O Grupo Ruptura era formado por Waldemar Cordeiro e pelos artistas Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto, Anatol Wladysla, Lothar Charoux, Leopold Haar e Kazmer Féjer.

¹³ O Grupo Frente formou-se entre o círculo de alunos de Ivan Serpa. Mais tarde se reuniram a este grupo os artistas: Franz Weissmann, Abraham Palatnik, Aluisio Carvão, Décio Vieira, Ferreira Gullar, Helio Oiticica, Rubem Ludolf, Lygia Pape e Lygia Clark. Para maiores informações sobre os dois grupos, indicamos: BARROS, Regina Teixeira. *Arte construtiva na Pinacoteca*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014. Catálogo de exposição, p.26-30.

À época, paralelamente aos grupos formados em torno dos movimentos citados, artistas e poetas independentes, sem filiação a grupos, também se dedicavam a criações de tendências concretas. Esse é o caso, por exemplo, de Mira Schendel. Esta artista participou da 1ª Bienal do MAM-SP, em 1951, momento que marcou a chegada da arte concreta no Brasil. Ao final da década de 1960, a artista iniciou uma série denominada Objeto Gráfico (Figura 24), onde os signos linguísticos se juntam a outros materiais, conformando esta características em suas experimentações plásticas (BARROS, 2014, p. 125-6).



Figura 24 - Mira Schendel, sem título, 1962.

Fonte: disponível em: < <http://www.justaplatform.com/review-mira-schendel-tate-modern/> >

Acesso em: 15/10/2014.

Outro exemplo que seguiu carreira independente de filiações a grupos foi o poeta Wladimir Dias Pino. Ele participou do evento inaugural do Concretismo brasileiro com o poema, *Sólida* (Figura 25), de 1956. Este poema é composto por várias cartelas (páginas) soltas, com as quais o espectador pode interagir, contribuindo com a construção do poema. Dias Pino rompeu com os concretistas e seguiu carreira independente, com importantes contribuições ao diálogo entre imagem e escrita e à produção de poemas em forma de livros.

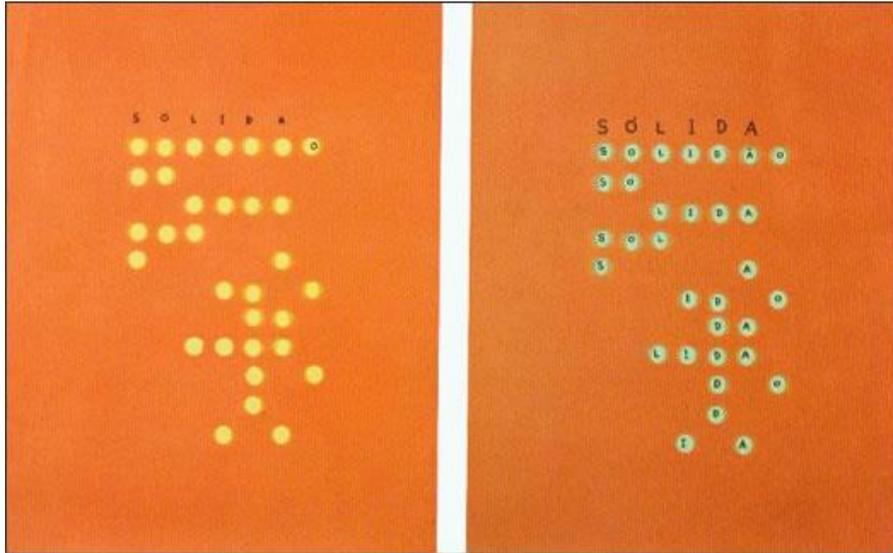


Figura 25 - Wladimir Dias Pino, *Sólida*, poema interativo. 1956.

Fonte: http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/wladimir_ias_pino.html

2.3 O Concretismo e Neoconcretismo no Brasil: poesia e arte visual

“Arte é o exercício experimental da liberdade”.
Mario Pedrosa

O Concretismo e o Neoconcretismo foram responsáveis pelos desdobramentos da Arte Concreta em solo nacional. Com papel preponderante no que se refere à aproximação entre a poesia e a arte visual, os participantes destes dois movimentos estavam interessados em promover a integração entre imagem e texto. Pintores possibilitavam a migração de signos linguísticos para o plano bidimensional (tela, papel, etc.) enquanto poetas buscavam experimentações tridimensionais em seus poemas. Assim, influenciados pelas proposições de Mallarmé e adotando a terminologia das artes visuais, os poetas de São Paulo, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari fundaram a Poesia Concreta brasileira, em 1956. Este foi um movimento de vanguarda, com teoria própria, onde “as palavras [...] atuam como objetos autônomos” (CAMPOS, 2005, p.55). O grupo de jovens poetas elevou a Poesia Concreta à expressão internacional e pensou “[...] o nacional não em termos exóticos, mas em dimensão crítica” (CAMPOS, 2006. p. 09). Para eles, o uso da palavra não se limitava ao campo significativo oral e escrito, a visualidade dos textos poéticos - cores, formas e espaço - era considerada. Assim, seus poemas não se limitavam à legibilidade verbal

(sintática), pois incluíam a leitura visual (narrativa plástica). Na teoria desenvolvida pelos poetas, Pignatari diz que o poema concreto resulta da “[...] interação do verbal, da inelutável modalidade do visível e da inelutável modalidade do audível [...]” (PIGNATARI, 2006, p. 95-6). Os teóricos da Poesia Concreta também usam a expressão criada por James Joyce (1882-1941), *verbivocovisual*, que une em uma só palavra os termos verbal, vocal e visual, ao se referirem aos poemas concretos.

Radicado no Rio de Janeiro, o poeta maranhense Ferreira Gullar, também participou do movimento da Poesia Concreta. Porém, desde o início apontava as divergências entre os grupos de São Paulo e do Rio. Para Gullar “[...] o conceito puramente visual da forma assumiu entre os artistas concretos (principalmente os paulistas) um caráter radical [...]” (1962, p. 57). O radicalismo racional dos paulistas levou à dissidência do grupo carioca que rompeu com o Concretismo, fundando o movimento neoconcreto.

Gullar afirma que o Concretismo brasileiro herdou do *De Stijl* de Mondrian (1872-1944) “[...] algumas ideias críticas básicas acerca da linguagem da pintura [...]”.(1962, p.54). E também herdou da Bauhaus o interesse de integração da arte no cotidiano coletivo da cidade além de certo ‘sentido experimentalista’

O tratamento objetivo dos elementos visuais – e a sua redução a fatos perceptivos sem transcendência – conduziu a uma atitude analítica que deveria ser levada às últimas consequências sob pena de se deter a experiência na mera utilização de efeitos óticos. Desde a Bauhaus esse perigo se anunciava [...] Ora, no campo da expressão individual, como é o caso da pintura, as formas (e as cores) têm que trazer consigo uma significação que transcenda o nível perceptivo (GULLAR, 1962, p. 55)

Neste texto, publicado na revista carioca, *Crítica de Arte*, de 1962, em plena efervescência dos acontecimentos, o autor comenta também o papel histórico de Max Bill na renovação das ideias bauhausianas. Ele afirma que na Escola Superior da Forma, Bill procurou desvencilhar o design industrial da noção restrita de forma/função. Gullar comenta também a visão crítica do grupo carioca em relação à postura mais racional tomada pelo Concretismo paulista. Ao buscar uma posição mais próxima ao experimentalismo, o grupo do Rio lançou o manifesto Neoconcretista na 1ª Exposição Neoconcreta, realizada em 1959 no MAM-RJ.

Os artistas neoconcretos tinham posições independentes dentro do movimento, cujo manifesto não impunha regras rígidas preestabelecidas. Partiam da liberdade de criação e seguiam, individualmente, suas pesquisas de tendências geométricas construtivas, eixo comum do grupo.

Assim, ao considerar o Concretismo como a ‘fase dogmática’ e o Neoconcretismo como a ‘fase de ruptura’, o crítico Ronaldo Brito afirma que foi “[...] em torno da linguagem visual e literária [...]” (1985, p.49), que as discussões entre os dois movimentos se estabeleceram. Em sua tese, o movimento neoconcreto foi, tanto a formação de uma consciência das tendências construtivas no Brasil, quanto a sua crítica. O Neoconcretismo trouxe de volta as questões ontológicas¹⁴ para a discussão teórica da linguagem. Retornando assim, com o humanismo para a arte e fazendo frente ao cientificismo dos concretos. Brito (1985) afirma também que Merleau-Ponty (1908-1961) foi o filósofo escolhido por Ferreira Gullar em suas investidas contra o reducionismo concreto. Sem negar totalmente a teoria da Gestalt¹⁵, adotada pelo Concretismo, Gullar a contrapôs à fenomenologia¹⁶ de Merleau-Ponty, reabrindo a discussão sobre a percepção. No entendimento do teórico neoconcreto, o conceito gestaltiano tendia ao dogmatismo quando “[...] aplicado à consideração dos problemas estéticos [...]” (1962, p.55-6).

Neste sentido, o Neoconcretismo recolocou o humanismo no contexto da arte. Artistas como Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica, incluíram “certa dramatização” à prática artística, com o objetivo de transformar sua função (BRITO, 1985, p.50-3). A arte ganhou a interatividade, a participação ativa do espectador, que já não se limitava a contemplar passivamente o objeto artístico. Como exemplo citamos a série Bichos (1960), de Clark, que são objetos manipuláveis. A artista lançou uma proposta inovadora ao convidar o espectador a manipular suas peças,

¹⁴ Segundo José Ferrater Mora, o termo ontológico surgiu no século XVII e possui diferentes maneiras, na filosofia, de compreendê-lo. Entre outras definições, citamos: “se ocupa do ser enquanto ser, mas não como uma mera entidade formal, nem como uma existência, mas como aquilo que torna possíveis as existências”. Para maiores esclarecimentos, sugerimos o *Dicionário de Filosofia*, do autor aqui citado.

¹⁵ *Gestalt* é uma palavra alemã que não possui um equivalente exato em português, por aproximação, são usadas as possíveis traduções: forma, figura, padrão, configuração e estrutura. Como teoria da psicologia, a *Gestalt* trata do fenômeno da percepção, segundo a qual o que acontece no cérebro não é exatamente igual ao que acontece na retina em relação às formas. Ou seja, não vemos as formas isoladamente ou em partes, as vemos numa relação com o todo. Para nossa percepção as partes são inseparáveis e dependentes da outra parte. Para maiores informações sugerimos o livro, *Gestalt do Objeto*, de João Gomes Filho.

¹⁶ Segundo Merleau-Ponty, a fenomenologia é o estudo que define as essências, como por exemplo, a essência da percepção e a essência da consciência. É também uma filosofia que “repõe as essências na existência”, ou seja, no mundo que “[...] já está sempre ‘ali’, antes da reflexão [...]” ou do pensamento. Como “[...] tentativa de uma descrição direta de nossa experiência tal como ela é [...]”. Para maiores esclarecimentos, indicamos: MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996

deslocando-o da posição passiva para uma posição ativa, junto à obra de arte. Esta série de Lygia Clark será abordada mais a frente.

Sobre os artistas e poetas neoconcretos do Rio, Mário Pedrosa afirma que os mesmos incluíram o fator tempo ao propor a ação na obra de arte. E quanto aos poetas concretos paulistas, o crítico diz que estes trabalharam a palavra numa estrutura espacial bidimensional cada vez mais complexa. Afirma o crítico que com as “[...] decomposições e recomposições rítmicas espaciais [...]” (1975, p. 144-5), como numa pauta musical, os poetas buscaram chegar a uma mensagem informativa máxima, com o mínimo de redundância. Pedrosa invocou Mallarmé que, segundo ele, trabalhou a palavra com sua paciência e eternidade, para lembrar a obra dos poetas concretos e neoconcretos – os irmãos Campos, Pignatari e Gullar.

Tanto o Concretismo, como o Neoconcretismo, tiveram duração curta, cerca de dez anos, entre 1955 e 1965. Apesar disto, os dois movimentos fundaram os princípios da Arte Concreta no Brasil, trabalhando com ‘paciência e eternidade’, tanto as formas escritas, como as plásticas. Os artistas e poetas de tendência concreta se empenharam na construção da visualidade imbricada na linguagem verbal e visual, no Brasil.

Concluindo este breve contexto histórico, apresentamos o poema *Lembra* (Figura 26), de Ferreira Gullar. Neste poema de estratégia interativa o espectador precisa erguer o cubo azul para acessar a palavra ‘lembra’. Com este poema-objeto, Gullar inaugurou o Neoconcretismo. Foram as experiências plástico-poéticas de Gullar e de Wladimir Dias Pino que conduziram ao surgimento do livro de artista no campo da Arte no Brasil.

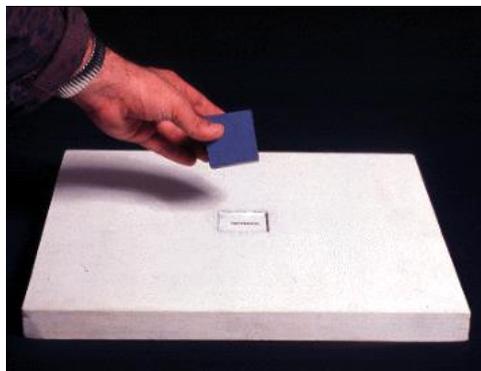


Figura 26 – Ferreira Gullar, *Lembra*, 1959. Madeira pintada.
 Fonte: disponível em: <<http://descomplicarte.com.br/2013/03/feliz-dia-da-poesia>>.
 Acesso em: 02 set. 2014

2.4 - O livro de artista: percurso inicial brasileiro

Tudo o que diz respeito ao universo do livro será DNA potente para que o livro de artista deixe de ser livro para se tornar mais livro ainda [...]

Edith Derdiyk

Sabemos que entre as propostas de Stéphane Mallarmé se incluía um projeto que ficou inacabado chamado, *O Livro (Le Livre)*. Segundo Augusto de Campos (1974), foi Jacques Sccherer quem divulgou a descoberta da obra inacabada do poeta, em 1957. Esse descobrimento reforçou a importância do poema, *Um lance de dados*, provocando a revisão da obra do poeta francês. Os concretos paulistas participaram dessa revisão, tanto com reflexões críticas, quanto com experimentações poéticas. Ainda segundo Campos, seria impossível chegar ao novo sem que se passasse por Mallarmé. Com ele o livro deixou de ser mero suporte e as partes estruturais da página foram inseridas ao poema

Mallarmé pensava seu *Livro* como a “[...] expansão total da letra [...]”, para além da literatura, de onde se deveria extrair uma mobilidade para instaurar um jogo. E segue afirmando em seu texto, *O Livro, Instrumento Espiritual* (MALLARMÉ, apud VALE, 2012) sobre a proposta de sua obra inacabada:

[...] Não mais o vaivém sucessivo incessante do olhar, uma linha terminada, à seguinte, para recomeçar: tal prática não representa a delícia, que, imortalmente, rompeu, uma hora, com tudo, de traduzir a sua quimera. De outro modo ou salvo execução, como trechos num teclado, activa, medida pelas folhas – como não fechar os olhos para sonhar? [...] (MALLARMÉ, 2012, p. 5).

Pode-se observar que, como num jogo, Mallarmé propõe uma postura ativa e livre ao leitor. A proposta é expressa nas primeiras palavras do poema: *Um lance de dados*. Ao que consta, a leitura deste poema pode se iniciar no ponto ou do modo que queira aquele que o lê. Conforme já citado, Roland Barthes afirma que Mallarmé foi o primeiro a tratar desta questão, a autonomia do leitor.

No Brasil, seguindo os pressupostos de Mallarmé, artistas e poetas concretos e neoconcretos iniciaram suas experimentações híbridas articulando escrita e imagem. Nesta perspectiva, buscando a participação do leitor/espectador, seus trabalhos passaram a propor um jogo lúdico entre obra e espectador.

Neste diálogo entre os signos linguísticos e os elementos plásticos, o poeta concreto, Wladimir Dias Pino, elegeu o objeto livro não apenas como meio, mas como linguagem poética. Seu livro-poema¹⁷, *A ave* (Figura 27), foi criado em 1948, publicado em 1955 e lançado em 1956, mesmo ano da fundação do movimento da Poesia Concreta brasileira. Considera-se possível que este seja “[...] o primeiro livro de artista brasileiro pleno, que se autocomenta, concebido e executado integralmente por um único artista [...]” (SILVEIRA, 2008a, p. 177). Nesta obra, Dias-Pino explorou a sequencialidade das páginas, tirou partido da materialidade do suporte e também propôs a interatividade do espectador/leitor com sua obra.



Figura 27– Wladimir Dias-Pino, *A Ave*, páginas com grafismos, cores e perfurações, 1956.
 Fonte: disponível em:
www.encyclopediavisual.com/textos.detalhes.php?secao=4&subsecao=25&conteudo=74
 Acesso em: 15 out. 2014

¹⁷ Para Julio Plaza, o livro-poema se caracteriza como suporte, o poema se torna inseparável do livro, a existência de um depende do outro. A lógica interna do livro faz acontecer o poema. Maiores informações ver PLAZA, Julio. O livro como forma de arte. In: *Arte em São Paulo*, nº 06, 1982.
 Fonte: disponível em:
http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/o_livro_como_forma_de_artel.pdf
 Acesso: em 15 out. 2014

Por sua vez, Ferreira Gullar afirma que um de seus poemas experimentais, em formato de dobradura (Figura 28), serviu de inspiração à Lygia Clark na criação da série denominada *Bichos* (1960) (Figura 29). Nesta série de Clark, cada peça desta coleção é um objeto artístico manipulável (GULLAR, 2007). Longe de entender os *Bichos* como livro, observamos que os mesmos trazem em sua proposta aspectos que remetem ao códex. Como por exemplo, os planos bidimensionais articuláveis por dobradiças e a possibilidade de interação com os espectadores. Lembrando que a interatividade proposta pela artista foi gesto inaugural nas artes visuais.

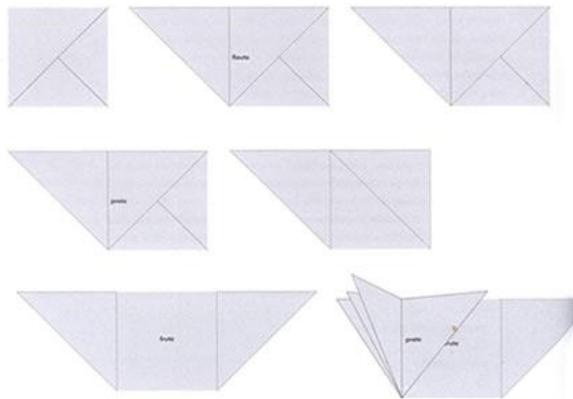


Figura 28 – Ferreira Gullar, poema-livro

Fonte: disponível em:

<http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/ferreira_gullar.html>

Acesso em: 15 out. 2014

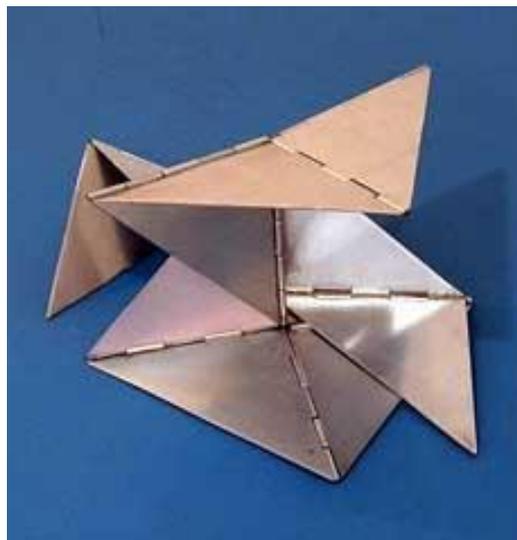


Figura 29 – Lygia Clark, *Bichos*, 1960.

Fonte: disponível em:

<<http://www.bolsadearte.com/oparalelo/lygia-clark-no-moma-ny>>

Acesso em: 15 out. 2014

Anterior aos *Bichos*, de Clark, temos a obra, *Livro da Criação* (Figura 30), da artista, Lygia Pape. Nesta experiência neoconcreta, de 1958, Pape explorou a narrativa plástica do livro, dispensando a narrativa verbal. Lúdica, esta obra explora as formas e as cores, oferecendo ao leitor/espectador uma relação dinâmica. Com os planos móveis que compõem o *Livro da Criação*, o espectador tem a liberdade de construir a narrativa no espaço, como bem lhe convier. (FABRIS, COSTA, 1985). Considerada uma proposta inovadora, esta obra de Pape rompeu com a leitura convencional de um livro, normalmente limitada aos planos bidimensionais presos sequencialmente. Este livro ao ser manipulado ocupa o espaço de forma ampla, seguindo as montagens livres do espectador, aspecto que enfatiza a autonomia leitor, proposta por Mallarmé.

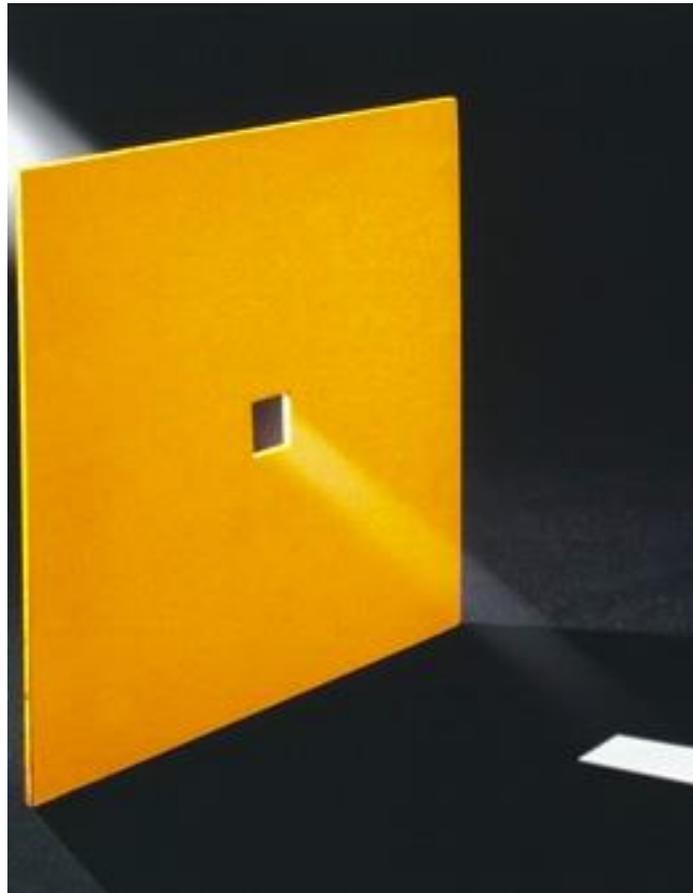


Figura 30 – Lygia Pape, Livro da Criação, 1958. Foto: Paula Pape.
Fonte: disponível em:< <http://www.lygiapape.org.br/pt/contato.php>>
Acesso em: 30 ago.2014

Como se pode notar, a busca pela ocupação do espaço real, ou pela tridimensionalidade do texto, foi também explorada por Augusto de Campos em parceria com Julio Plaza, numa série denominada *Poemóviles* (Figuras 31 e 32). Entre as décadas de 1960 e 1970, os dois desenvolveram este projeto inovador, diferente das parcerias já conhecidas, onde artistas e escritores se uniam para produzir livros ilustrados. Ao contrário, nesta série os trabalhos da dupla são considerados como livros-poema. Construídos como uma espécie de origami arquitetural, cada livro-poema busca a interação entre texto e suporte.



Figuras 31 – Augusto de Campos e Julio Plaza. Poemóviles, 1968-1974.
Fonte: disponível em: <<https://artecoo.wordpress.com/2014/04/10/quem-e-julio-plaza/>>
Acesso em: 10 dez. 2014



Figuras 32 – Augusto de Campos e Julio Plaza. Poemóviles, 1968-1974.
Fonte: disponível em: <<https://artecoo.wordpress.com/2014/04/10/quem-e-julio-plaza/>>
Acesso em: 10 dez. 2014

Ao abrir suas páginas o texto se projeta para frente e as palavras se expandem no espaço criando uma narrativa peculiar, onde o plano textual migra para terceira dimensão. Os *Poemóviles* exploram os elementos estruturais do livro e se lançam na ocupação do espaço, no momento da interação com o leitor. No ato de abrir o livro, as palavras saem do plano textual e se projetam para o espaço. Esta arquitetura textual proposta por Campos e Plaza foi construída a partir de cortes e dobras, visando a articulação de um jogo perceptivo entre palavras, formas e cores.

As experiências dos concretos e neoconcretos ratificam o interesse em investigar as proposições de Mallarmé. Ao afirmar que “[...] Um solitário tácito concerto dá-se, pela leitura, ao espírito que recupera, numa sonoridade menor, a significação [...]” (2012, p.5), o poeta transfere ao leitor a responsabilidade de ressignificar o poema. Ao que nos parece, poetas e artistas brasileiros buscaram a expansão da linguagem como no ideal do poeta francês em sua obra inacabada - o *Livro*. Mesmo com o fim do Concretismo e Neoconcretismo, nos anos 1960, poetas e artistas que pertenceram a estes movimentos deram continuidade às experimentações imbricadas entre as linguagens visual e verbal. Na década de 1970 a produção de livros de artistas se intensificou e novas formas de pensar o livro emergiram, neste momento surgiu o livro de artista conceitual.

Na década de 1980 as experiências com o livro-objeto voltou com força produtiva entre os artistas visual, enfatizando o interesse na materialidade do livro. Nesta década, como veremos logo à frente, Hilal Sami Hilal avançava em suas pesquisas com o papel artesanal. Imbuído pelo espírito de seu tempo, na década de 1990, o artista inicia uma produção com gestual caligráfico. Páginas e livros vão surgindo em sua poética que, em determinados aspectos, mantêm diálogo com algumas propostas de Mallarmé. Quanto às proposições do poeta francês, estas seguem influenciando artistas visuais, até os dias de hoje.

3. A POÉTICA DE HILAL SAMI HILAL: ESCRITAS, PÁGINAS E LIVROS

Os textos escritos trazem em si o caráter duplo, são ao mesmo tempo desenho e escrita, imagem e conceito. Como registro do pensamento, as escritas possuem o aspecto material - materializam a ideia, ao mesmo tempo em que guardam a característica imaterial do pensamento ou da fala. Por sua natureza plástica e conceitual, cria-se uma tensão quando um texto ou uma palavra escrita se coloca em uma obra de arte. Diante de uma obra híbrida, onde escrita e imagem se imbricam, temos dois sistemas de linguagem, um verbal e outro visual. Estes sistemas acionam, simultaneamente, no espectador processos perceptivos e intelectivos. No primeiro, o da palavra, imperam os signos verbais, a este sistema Foucault chama de “referência linguística” (1988, p.39) que por ser intelectivo, nos induz à leitura sintática de seus elementos. No segundo, o visual, reinam os elementos plásticos e este é denominado pelo filósofo de “[...] sistema de representação plástica [...]” (1988, p.39), que nos deixa livre de leituras sintáticas intelectivas. Os elementos visuais que constituem uma obra conduzem à experiência da ordem do sensível. Ainda segundo Foucault, se as letras derivam do desenho, então se pode dizer que, antes de qualquer referência, as palavras são formas; são elementos plásticos constituídos de linhas, superfície e cores. Neste aspecto, ao integrarem uma obra de arte os signos linguísticos mostram seu caráter duplo. Representam plasticamente e também remetem ao significado ao qual fazem referência.

Os artistas contemporâneos, quando se apropriam de letra ou palavra, nem sempre estão interessados no seu significado literal, mas sim em criar novas relações de sentido. Mesmo que seja apenas um símbolo de pontuação gráfica, este traz consigo a carga de significados apreendida por toda sua existência. Como um ponto de exclamação, por exemplo. A imagem que apresentamos abaixo (Figura 33) se refere ao trabalho da artista japonesa, Kumi Yamashita¹⁸. Um ponto de exclamação feito em metal que por si só, carrega o sentido duplo de um signo linguístico inserido na arte visual. O trabalho da artista consiste em transformar um objeto usando a iluminação e pequenas torções. Seu objetivo visa projetar a sombra

¹⁸ Kumi Yamashita nasceu no Japão, vive e trabalha em Nova York. Para maiores informações: <http://www.kumiyamashita.com/biography/>

revelando uma nova imagem. Especificamente neste trabalho, Kumi surpreende ao transformar um ponto de exclamação em uma interrogação. Para nós, diante do que estamos investigando, a interrogação reforça o sentido dúbio do signo linguístico. Traz de imediato a referência e a representação do signo e, ao mesmo tempo, o questiona: trata-se de um elemento plástico ou verbal? Afirma ou nega a sua condição?



Figura 33 – Kumi Yamashita, Luz e sombra, s/d
 Fonte: disponível em:
 <<http://trendcoffee.cc/post/26696480558/as-sombras-de-kumi-yamashita#.VMZBXNLF888>>.
 Acesso em: em 26/01/2015

Pensando nos aspectos imagéticos do signo linguístico entramos, de fato, no universo do artista plástico Hilal Sami Hilal. Nosso interesse neste capítulo da investigação se volta para o percurso poético de sua produção, que se faz no cruzamento entre imagem/escrita. Nos espaços por onde transita, o artista apresenta obras com elementos gráficos que vão desde signos verbais, passando pelos símbolos cartográficos, entre outros grafismos. Nosso foco está centrado em suas escritas – palavras e letras – tangenciando os demais elementos que ocupam as páginas que cria. Na entrevista que concedeu a esta pesquisa, Hilal afirma que suas obras sempre partem do plano, sobre eles confluem desenhos e escritas peculiares.

O universo de produção deste artista se funda na relação com a materialidade, Hilal tornou-se um artista experimental. Em seu galpão/atelier pesquisa as matérias testando suas resistências, descobrindo novos efeitos, inventando outros modos de fazer e criando novas linguagens para se expressar. Seus planos são páginas de papel, de chapa de metal, de acetato, de poliuretano, entre outros. Sobre eles desenha, grava, transfere, corta a laser ou com ácido. Subverte os processos para criar uma linguagem escrita própria. Ao organizar, página a página em sequência, Hilal cria volumes no espaço. Assim, ocupando paredes individualmente ou em grupos organizados, suas páginas sugerem livros. Outras são encadernadas e se transformam, de fato, em cadernos ou códex. Mesmo como resma de papel amarrados, estas páginas são consideradas livros-objetos. Esta investigação até o momento se pautou nas experimentações de poetas, desde Mallarmé, passando pelos concretos paulistas, os irmãos Campos e Pignatari e pelo neoconcreto Ferreira Gullar. A poesia visual, ponto das experiências destes poetas, continuará permeando e conduzindo a nossa abordagem. Outros poetas e poemas visuais entrarão neste estudo. Seus poemas ou modos de fazer serão aproximados às obras de Hilal, por análise comparada, ou servirão como fio condutor de nossas reflexões. Antes, porém, apresentamos alguns esboços e rascunhos prévios de Hilal, de onde elencamos anotações do artista que remetem a conceitos pertinentes ao universo dos livros e que abordamos nesta pesquisa.

3.1 Documentos de processo: registros prévios de Hilal Sami Hilal

Hilal Sami Hilal afirma com frequência que tem o desenho como base de sua obra. Também afirma que mesmo construindo objetos tridimensionais, seus trabalhos partem sempre do plano. Talvez por isto produza muitos esboços, rascunhos e estudos. Sobre as páginas de cadernos de desenho o artista esboça suas ideias. Nelas também faz anotações pertinentes a registros quantitativos de materiais, medidas e outros dados técnicos importantes na elaboração das obras. Além disto, registra conceitos e palavras-chaves ao lado de seus croquis, que são importantes para a construção de seu pensamento plástico.

Os estudos prévios, tais como esboços, rascunhos e protótipos feitos por artistas, antes e durante a execução de suas obras, são chamados de documentos processuais. A análise desses registros deixados pelo artista investigado pode viabilizar a compreensão dos sistemas de signos que são articulados na criação da obra. Também o acompanhamento da produção *in loco*, quando possível, é outro aspecto importante para compreender o processo criativo. Observar os procedimentos no atelier pode contribuir na avaliação das relações estabelecidas entre o universo do artista e seu projeto poético. (RODRIGES, 2009).

Neste sentido, a oportunidade de conhecer o espaço de criação de Hilal Sami Hilal e ouvir o próprio artista discorrer sobre seus modos de produção, foi fundamental para esta pesquisa. Hilal tem o experimentalismo com as matérias como característica forte de sua poética. Em seu atelier (Figura 34) o artista desenvolve pesquisa constante com as substâncias com as quais opera. Em alguns procedimentos Hilal ao produzir a matéria para construção de seu trabalho, muitas vezes a transforma na própria obra.

No embate com os elementos, como um alquimista, ele inventa novos modos de se expressar. Como veremos mais à frente, a maneira peculiar com que o artista desenvolve sua pesquisa plástica, levou Aracy Amaral (1930-) a denominar seus trabalhos de 'matéria-obra' (2010, p.185). Neste sentido, também o crítico Paulo Herkenhoff fez referência à obra de Hilal como bachelardiana (2008, p.40), remetendo à Gaston Bachelard (1884-1962), filósofo dos devaneios entre o operário (aquele que opera) e as matérias com as quais lida. Assim, a nosso ver, pela força do envolvimento com as substâncias na construção da obra, pensar a poética de Hilal passa, necessariamente, pela análise de seu processo criativo. Ao lançar o olhar sobre a produção do artista, foi possível constatar a riqueza material que envolve sua produção. Sua trajetória se funda na experiência com os materiais.

Diferentes de Hilal, alguns artistas não produzem desenhos prévios à obra, partindo diretamente para a matéria. Outros optam por esboçar seus trabalhos como modo de planejar sua elaboração, ou de organizar a exposição. Notamos, porém, que os esboços prévios contribuem para a construção do pensamento plástico do artista, expressando a estratégia de organização dentro do processo criativo. (RODRIGUES, 2009). Conforme relatou na entrevista, Hilal tem por hábito esboçar ideias ou anotar fatos diariamente. Por vezes, ele anota ou esboça diretamente sobre os planos que usa na constituição de suas obras, como as chapas de metal. O

fato de anotar, cotidianamente, faz com que o artista tenha uma grande produção de documentos processuais. Alguns de seus esboços foram feitos para as obras, outros são estudos de montagem de exposição. Além desta prática de desenhar e anotar suas ideias, Hilal afirma também que faz experiências diretamente com as matérias, sem esboço prévio.



Figura 34 – Hilal Sami Hilal em seu atelier, Out/2015.
Foto: Ana Lúcia Gonçalves.

Tivemos acesso a fotos de alguns documentos de processo do artista. Esse acervo fotográfico pertence ao Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes/LEENA, vinculado à Universidade Federal do Espírito Santo. Em sua maioria são fotos das páginas de cadernos de desenhos, contendo esboços e notas. Tais estudos prévios são referentes à montagem da instalação, *Seu Sami*, neles Hilal planejou a exposição. Em alguns destes documentos, Hilal fez anotações de caráter técnico (Figura 35), como medidas e quantidades. Mas, em geral as anotações têm caráter conceitual e convergem para os conceitos pertinentes à discussão das escritas e dos livros.

Analisando os registros prévios de Hilal observamos que ao esboçar a montagem da exposição, o artista organizou suas ideias. Neste processo, tanto os desenhos que ele elabora, quanto as frases que anota vão revelando a construção de seu pensamento plástico.

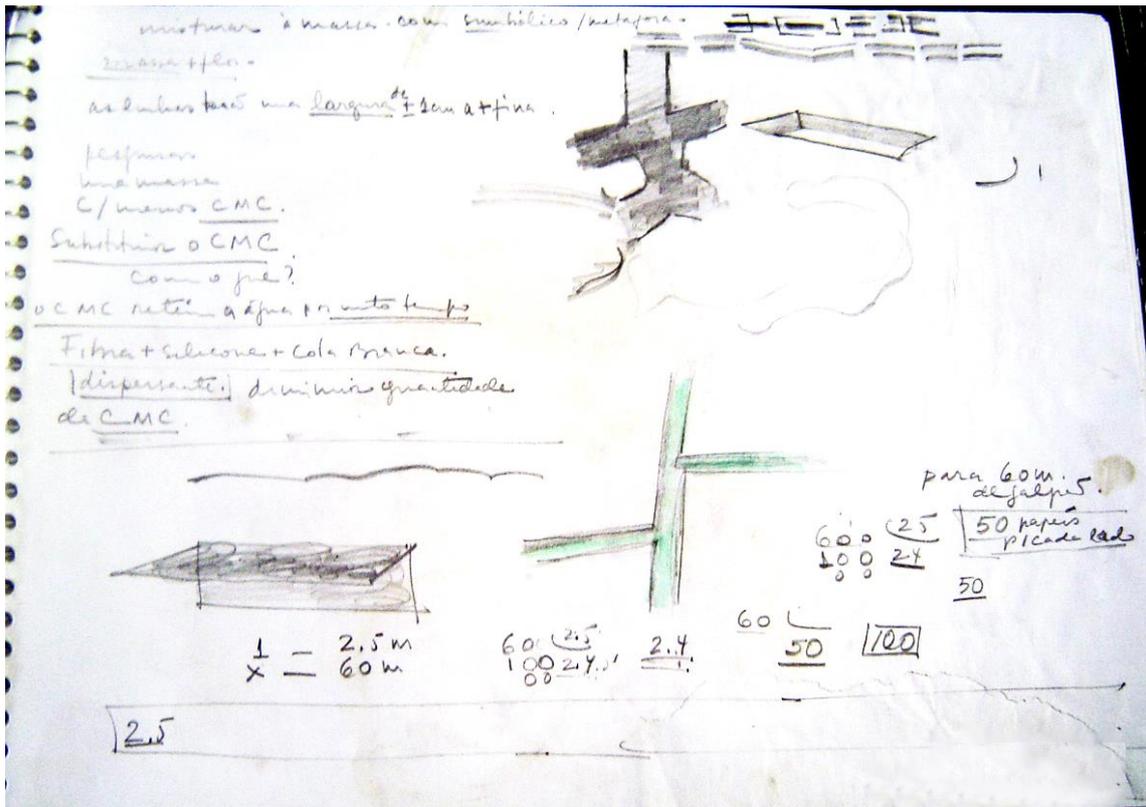


Figura 35 – Foto de documento de processo de Hilal Sami Hilal.

Fonte: acervo LEENA– Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes.

Na imagem do documento apresentado na página seguinte (Figura 36), o artista menciona temas recorrentes em sua poética. Alguns dos termos que anota se desdobram em outros, tais como: espaço – lugares; caminhos; o entre; tempo - o entardecer; o dia, a noite. Neste rascunho, Hilal abriu espaço para a palavra ‘entre’ (um meio?) quando escreveu a expressão: “a palavra entre nós”. Ao ser questionado na entrevista sobre a anotação ‘entre lugares’, o artista respondeu que “o entre é o lugar da arte”. Nestas anotações, as frases soltas são como esboço de versos, cujos sentidos conduzem às reflexões que fazemos mais à frente, sobre a construção dos espaços nas páginas dos livros de Hilal. Destacamos as seguintes notas contidas no documento apresentado a seguir:

“os caminhos – espaços entre lugares”-

“Espaços entre imagens”

“o entardecer”

“o entardecer – entre o dia e a noite”

“entre a noite e o dia”

“A palavra entre nós”

“O espaço – o lugar”

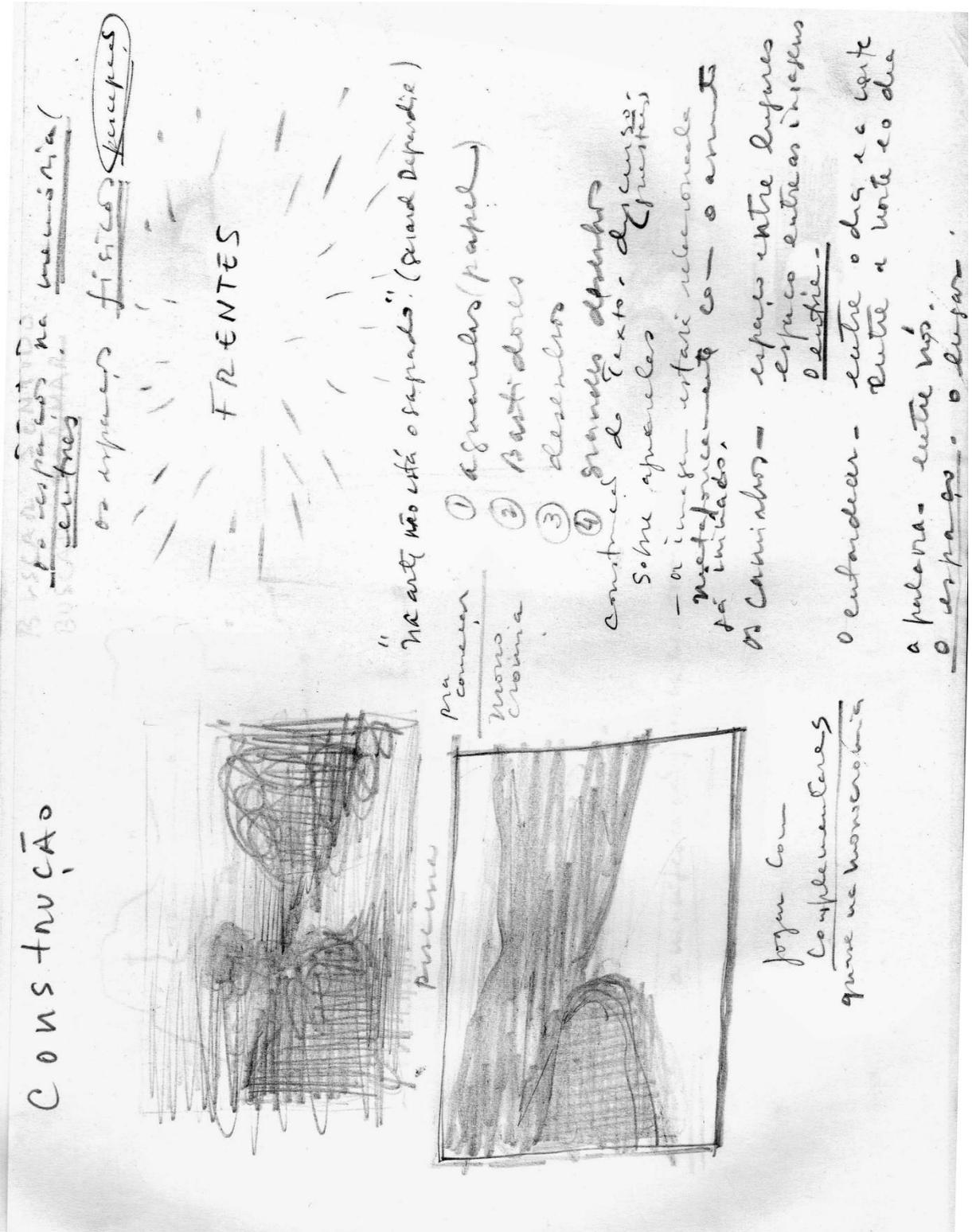


Figura 36 – Foto de documento de processo de Hilal Sami Hilal.
 Fonte: acervo LEENA– Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes.

Também observamos nas anotações de Hilal a constante preocupação com a construção do espaço expositivo. Ao que nos parece, em seus esboços o artista tem a preocupação de localizar o espectador frente à obra. Seus estudos, para além de pensar a relação de seu trabalho com a escala humana, demonstram o interesse de posicionar o espectador no ‘lugar da arte’, um entre lugares. Notamos no esboço abaixo (Figura 37) que Hilal planejou caminhos por ‘entre’ sua arte, para convidar o espectador a percorrê-los.

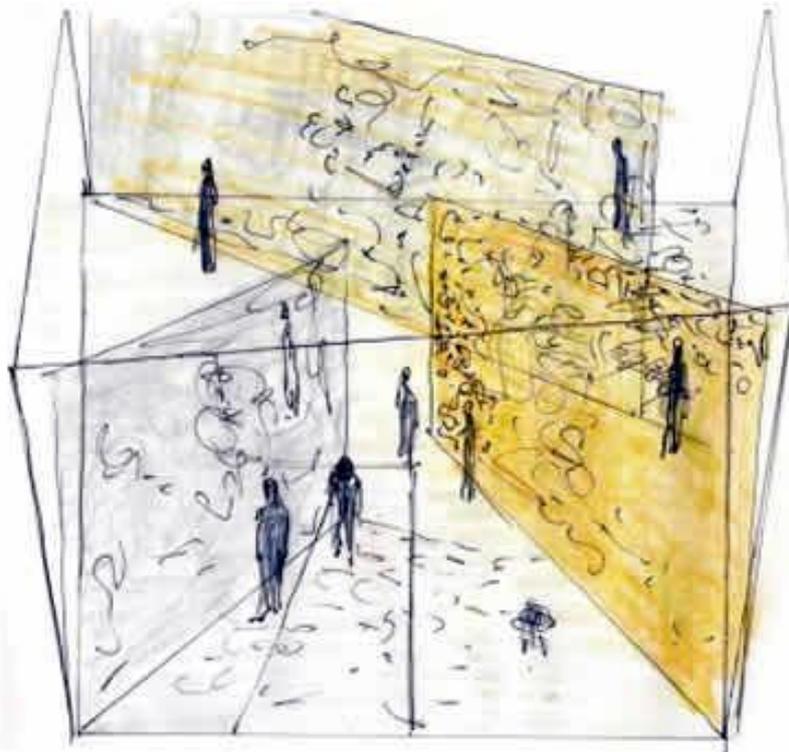


Figura 37 – Foto de documento de processo de Hilal Sami Hilal.
Fonte: acervo LEENA– Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes

Entendemos que, do mesmo modo, os seus livros são como convites para que leitores/espectadores entrem em outro tempo e espaço. A próxima imagem (Figura 38) mostra que o artista esboçou o local para a instalação de obras em um dos galpões do Museu Vale. No desenho em perspectiva as linhas paralelas convergem para o ponto de fuga central, conduzindo o olhar para o ‘fundo’ ilusório da página. Em primeiro plano, na margem inferior à esquerda do caderno, observamos o desenho de um livro aberto, marcando o ponto de entrada para a leitura das anotações. Nelas, o termo “entre” aparece como “o lugar da arte”. Também neste documento surgem as palavras ‘vazio’ e ‘espelho’ que, em outro rascunho, Hilal coloca como metáfora da eternidade.

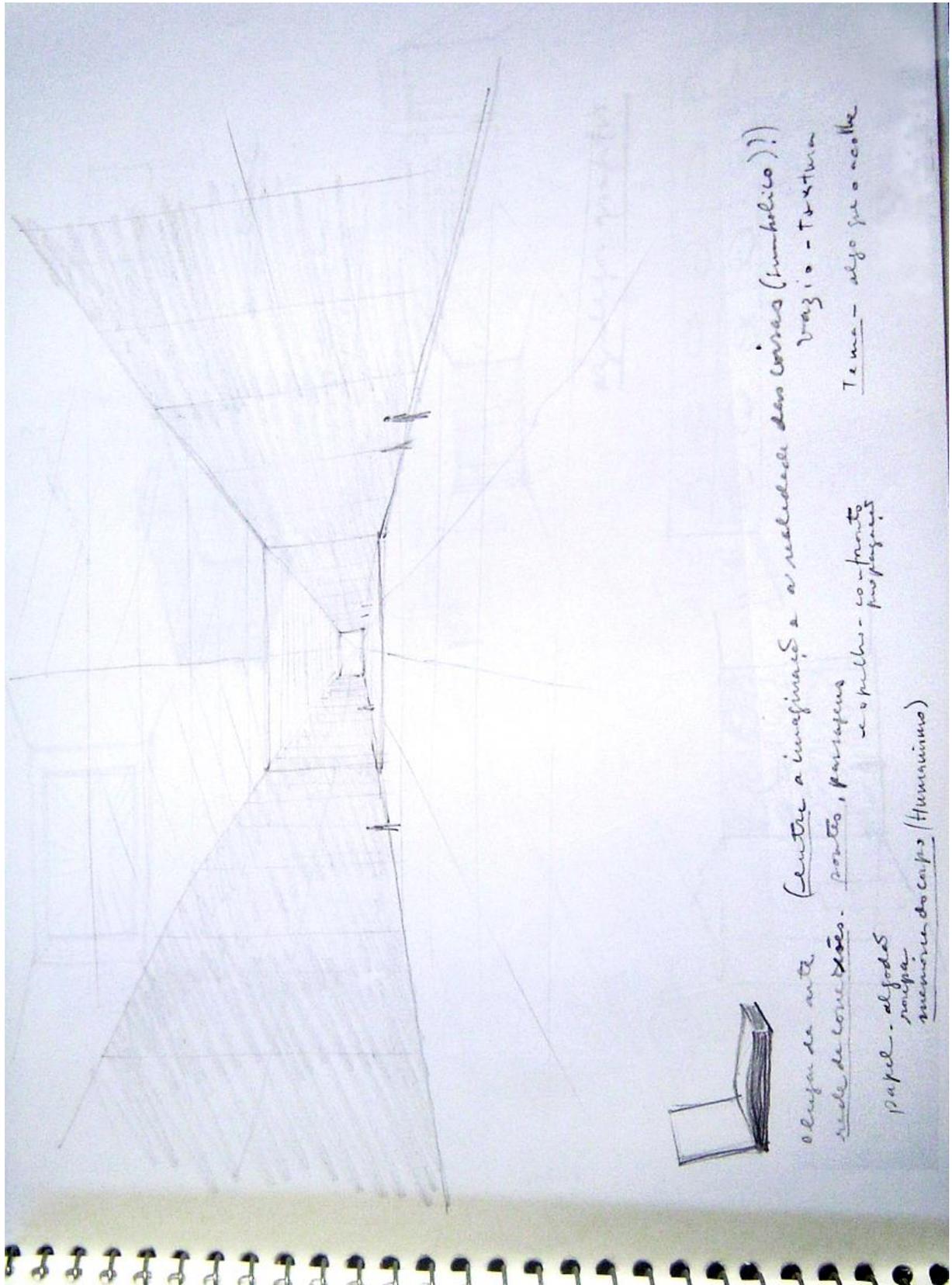


Figura 38 – Foto de documento de processo de Hilal Sami Hilal.
 Fonte: acervo LEENA– Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes

Entre outras notas contidas na imagem anterior, destacamos as seguintes:

“(entre a imaginação e a realidade das coisas (simbólico)?)”

“o lugar da arte”

“rede de conexões – pontos, passagens e o espelho - contraponto propagação”

“vazio – textura”

Por um lado, podemos dizer que as obras finalizadas de Hilal Sami Hilal indicam a riqueza material de seu repertório. Por outro, observamos que os documentos de processo, além de mostrar a construção de seu pensamento plástico, apontam outras facetas do artista. A atitude silenciosa de anotar e esboçar diariamente gera uma produção abundante de rascunhos. Nas páginas dos cadernos de desenho, Hilal deixa transparecer seu labor com as palavras (Figura 39). Segundo Mário Pedrosa, os alquimistas operam a matéria com paciência e eternidade e, do mesmo modo, os poetas trabalham a palavra (1975, p. 144). Pensando deste modo, podemos dizer que os estudos prévios de Hilal revelam a paciência e a eternidade de um poeta.

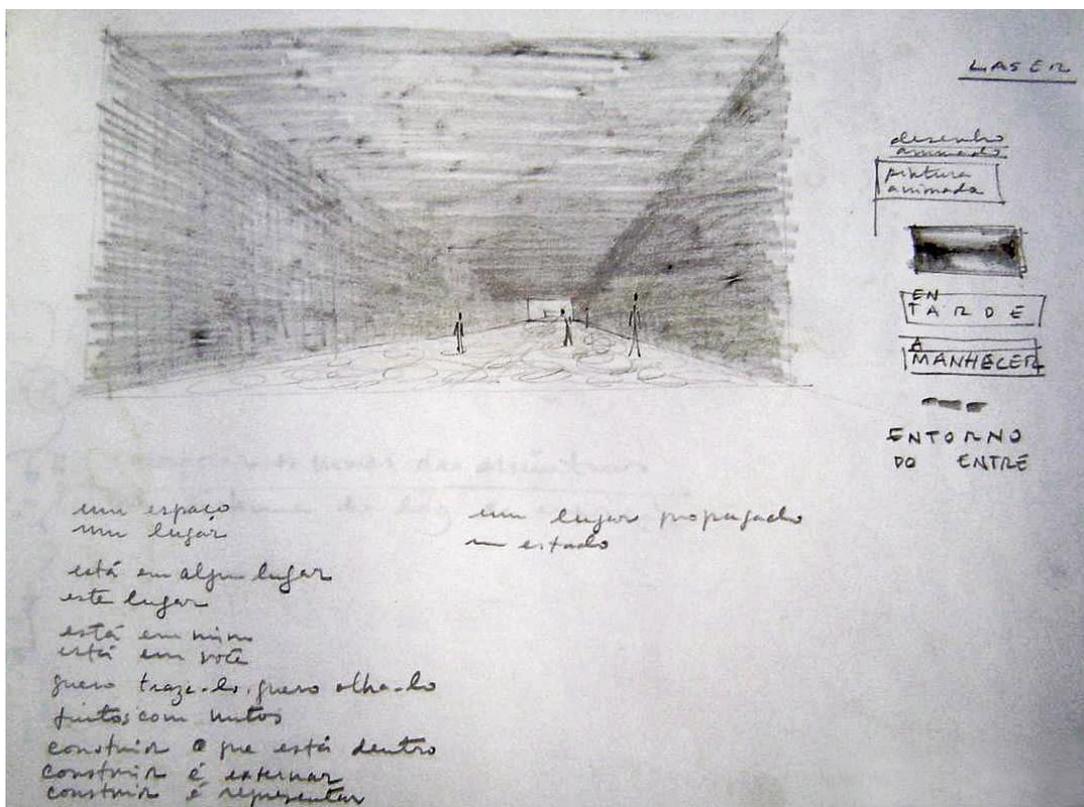


Figura 39– Foto de documento de processo de Hilal Sami Hilal.

Fonte: acervo LEENA– Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes

3.2 – As páginas de papel, as de cobre e suas escritas: o processo criativo de Hilal Sami Hilal

Duas afirmativas são presentes nos depoimentos de Hilal: “eu sou desenhista” e “meu trabalho sempre parte do plano”. Em suas experiências iniciais, o desenho, a gravura e a pintura, o papel era o plano bidimensional sobre o qual trabalhava. O seu desenho inicial se materializava de modo convencional, ou seja, uma matéria com a qual se desenha (o grafite, a tinta) e um suporte plano de base (o papel). Portanto, utilizava no mínimo duas matérias em um mesmo trabalho, como em uma escrita comum, que precisa de um suporte e de matéria colorante.

Este modo de trabalhar remete à citação de Derrida que se encontra no primeiro capítulo desta pesquisa. Ao analisar a origem da palavra ‘livro’, o filósofo destaca que as palavras *biblion* e *liber* designavam “[...] somente a substância de um suporte particular, a película [...]” (DERRIDA, 2004). Em sua análise, Derrida esmiuçou os termos para separar as materialidades da escrita e de seus suportes, denominando os últimos de película ou substância. Deste modo, separou também os sentidos metonímicos que os termos ‘livro’ e ‘escrita’ alcançaram no processo de evolução histórica. Em outro ensaio, que integra sua obra *Gramatologia* (2013), o filósofo retomou o termo película integrando-o conceitualmente ao que denominou de “película exterior”. No texto do autor, este conceito se refere à materialização da ideia ou do pensamento (linguagem interior). Para Derrida, a escrita era apenas um “[...] auxiliar da linguagem em geral [...]”¹⁹ (2013, p.8) e que passou a resumir todo o conceito de linguagem construído no decorrer de, aproximadamente, vinte séculos. Percebe-se que o termo película usado pelo filósofo como conceito, transferiu-se do suporte para as escritas, assim a ‘película exterior’ seriam as escrituras materializadas. No decorrer desta pesquisa tomamos de empréstimo o termo película para fazer referência às escrituras de Hilal. Usamos a expressão ‘película-escrita’ não como conceito filosófico, mas apenas para realçar o caráter material dos textos produzidos por Hilal Sami Hilal. E entre o vasto repertório de matérias-primas utilizadas pelo artista selecionamos duas para este estudo: o papel artesanal e a

¹⁹ Jacques Derrida afirma que por “linguagem em geral” se entende a “comunicação, relação, expressão, significação, constituição do sentido ou do pensamento, etc”. Segundo o filósofo, o conceito linguagem conseguia reunir sob seu nome -- “tudo aquilo que - após cerca de 20 séculos - manifestava tendência” deixando-se deportar ou resumir sob o nome de escritura. Para maior esclarecimento ver: DERRIDA, *Gramatologia*. São Paulo, Perspectiva, 2013. p.8.

chapa de cobre, ambas de fundamental importância em sua poética e que conduzirão a análises do processo criativo de suas páginas e livros. Assim como às reflexões críticas acerca dos signos plásticos e dos conceitos que permeiam suas obras.

3.2.1 O papel artesanal: fusão suporte/obra

Hilal iniciou sua carreira nos anos 1970 como desenhista e aquarelista. Nesta mesma década trabalhou como gravador, experimentando as possibilidades do desenho, da litogravura e da gravura em metal. Participou nos Festivais de Inverno de Ouro Preto-MG, onde ganhou o prêmio de gravura em metal, entre os anos de 1973/74. Em 1977, ele deu início à pesquisa do papel artesanal, neste mesmo ano iniciou sua carreira como professor universitário²⁰ na Universidade Federal do Espírito Santo (MENDES, 2008, p. 91). Nesta fase inicial, sua produção de papel era utilizada como suporte para as suas pinturas.

No início da década seguinte, o artista intensificou a pesquisa em fibras orgânicas, influenciado pelo trabalho do artista Antonio Dias (1944-). Entre os anos de 1981 e 88 viajou para o Japão para pesquisar “[...] as práticas milenares de papel artesanal [...]” (MENDES, 2008, p. 91). Na entrevista, Hilal salienta o cuidado que o artista deve tomar ao escolher o papel artesanal como matéria prima de suas obras. Para ele o processo de produção do papel seduz, podendo levar à mera artesanaria, sem ultrapassar sua função como suporte. Essa consciência aguçou o seu interesse na pesquisa plástica desta matéria, levando-o a descobrir outras possibilidades estéticas para o papel produzido artesanalmente. Foi durante este período que ele desenvolveu a série de trabalhos denominada, *Tapete Voador* (Figura 40).

²⁰ Hilal foi professor da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) durante vinte anos. Deixou a docência para se dedicar, exclusivamente, à sua carreira como artista.



Figura 40 – Leão e Dragão, Hilal Sami Hilal. 1986. 1,40x4,00m, algodão e folha de ouro.
Foto: Sagrilo
Fonte: Catálogo Hilal Sami Hilal, organização Neusa Mendes.

Segundo o crítico Cassimiro Xavier de Mendonça, na década de 1980 houve uma tendência internacional ao retorno de antigos modos de fazer arte. O crítico afirma ainda que em detrimento da experiência com novas tecnologias, muitos artistas estavam nesta mesma sintonia e buscavam materiais e imagens que mantivessem uma “força arcaica” (MENDONÇA, s/d, p.13-16). Naquele período, Hilal produzia a pasta de papel com trapos de roupas de algodão doados por amigos e familiares. Esse aspecto íntimo inseria em seu trabalho a memória afetiva como conceito, afirma o próprio artista. A partir da exposição, *Tapete Voador*, ocorrida em 1986, em Vitória-ES, na extinta Galeria Usina, o artista se conscientizou do universo árabe como parte de seu repertório artístico. Segundo Hilal, esta consciência se revelou através do imaginário dos contos das *Mil e uma noites* com os seus “tapetes voadores”.

Na década de 1990, após intensificar sua pesquisa e modificar a formulação da massa de fibras, Hilal iniciou os rendilhados feitos em papel artesanal. Para isto foi necessário redimensionar a receita da pasta, à qual foi acrescentado carboximetil-celulose, além de corantes. Com a nova formulação a massa de papel foi colocada em bisnagas de confeito, o que possibilitou ao artista usá-la para desenhar diretamente no chão (MENDES, 2008, p. 92). Nesta fase seu desenho e o gestual caligráfico ganham contornos que remetem aos arabescos. O artista conduzia este gestual da direita para esquerda como na escrita árabe.

Hilal afirma que no início deste novo modo de trabalhar foi necessário solucionar algumas questões técnicas. Entre elas, a maneira de como desprender o rendilhado do chão, após a secagem, sem danificar a delicada peça. A solução

deste problema no processo de execução surgiu com a nova formulação. Assim, ao soltar a renda do chão (Figura 41) o artista percebeu que, espontaneamente, erguia um plano vazado no espaço. Deste modo, uma delicada película tomava forma, e seu gesto gráfico lhe conferia o aspecto de renda. Como um texto sem suporte, a substância própria para confeccionar o papel foi transformada em matéria-tinta, com a qual Hilal escreve ou desenha. Ao final do processo, surge uma espécie de plano textual delicado e, ao mesmo tempo, fortemente expressivo.



Figura 41 – Hilal Sami Hilal, renda, s/d, s/d.

Fonte: disponível em:

<http://www.ignezferraz.com.br/mainportfolio4.asp?pagina=Artigos&cod_item=815>

Acesso: 20/09/2014

3.2.2 A poética do gesto caligráfico: escritas de papel

**A caligrafia de Hilal porta o silêncio dos vazios.
Paulo Herkenhoff**

No desenvolvimento de sua pesquisa com o papel, o artista inaugurou uma nova linguagem para se expressar. Esse ato inaugural ocorreu juntamente com o novo modo de fazer e de usar a pasta de papel. Neste período, onde o suporte se ausentou de sua obra, a força do seu desenho caligráfico foi evidenciada. Hilal teceu um manto em forma de texto, sua película-escrita (Figura 42) desprende-se do chão para ganhar o espaço. Livres de suporte, os mantos rendados são como páginas caligráficas transparentes que se desprendem do piso e ganham o espaço.

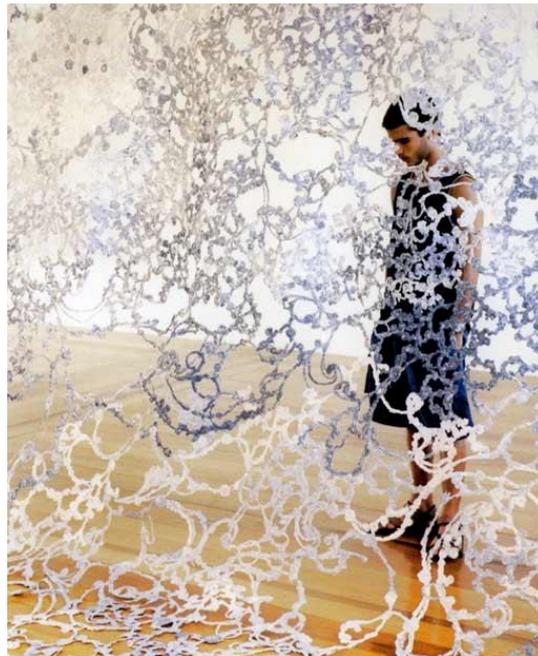


Figura 42 - *Instalação*. Hilal Sami Hilal, 1998.
Foto: Hilal.
Fonte: Catálogo Hilal Sami Hilal. Mendes, Neusa (org.)

Foi no processo anterior aos das rendas que o artista compreendeu a possibilidade do papel artesanal deixar de ser suporte. Hilal passou a criar a pintura no mesmo momento em que fabricava o papel. Sobre este procedimento, ele explicou que pigmentava a massa de fibra e as distribuía nas bacias apropriadas para fazer o papel, de modo a gerar a imagem no ato de fabricação. E assim, “[...] o

próprio tema a ser trabalhado [...] e o próprio suporte estariam conjugados. Ali comungados, no mesmo instante eles se dão [...]", afirma o artista.

Nesta experiência de conjugação entre a feitura do suporte e a criação da imagem (a própria obra) Hilal percebeu a "riqueza de gestos" e de "liberdade de construção do objeto". A obra era concebida no mesmo instante que o suporte de papel era fabricado. A criação da 'matéria-obra' foi a solução de um embate antigo para Hilal, dentro do seu processo criativo: a relação suporte/pintura. Ele afirmou que ao solucionar esse problema, sua pesquisa plástica deslanchou. O artista também enfatizou na entrevista, a importância do diálogo entre colegas e críticos, defendendo que a partir dos debates podem surgir soluções para os impasses técnicos ou estéticos. Em um desses momentos de impasse foi o escultor José Rezende (1945-) quem chamou sua atenção para o fato de que o seu trabalho era a produção do papel artesanal e não a pintura. Desde então, Hilal passou a criar sua matéria-obra amalgamando o suporte e substâncias colorantes. Assim, o papel artesanal deixou de ser base para a pintura e a partir desta experiência surgiram os trabalhos caligráficos com as rendas.

Definida a unicidade da matéria e usando a pasta de papel em bisnagas como um confeitoiro, seu traço ganhou vigor e o artista passou a exercitar nos rendilhados o desenho de arabescos e da escrita latina. Seus grafismos orgânicos eram conduzidos com maestria da direita para a esquerda, como na escritura árabe. Nas delicadas rendas, a força da influência de sua descendência síria ficou evidente. Os gestos dos arabescos são guiados pela mão do artista, num ritmo onde ecoa a experiência cotidiana familiar e sua herança cultural.

Para Hilal a compreensão desses rendados como textos escritos vieram dos diálogos com a curadora Neusa Mendes. No amadurecimento das discussões sobre seu processo de criação, os dois foram percebendo a presença da escrita. Foi na experiência com os arabescos, com o gestual da caligrafia árabe, que Hilal concebeu como escritura o trabalho que fazia naquele momento. Nessas obras não se trata da inserção da escrita, mas da própria construção de uma obra textual. O artista tece intrincadas tramas textuais que remetem ao sistema de linguagem ao qual Foucault se refere como "[...] uma rede inextricável das imagens e das palavras [...]" (1988, p.50).

Nesta trama da linguagem um nome pode substituir uma imagem ou vice-versa. Podendo também, deste modo, reaproximar a escrita do desenho. Textos

escritos são imagens, são formas perceptíveis que ocupam espaço no mundo. E neste sentido, amalgamando as substâncias que compõem tanto o suporte quanto a escrita, Hilal enfatiza o caráter material das escrituras. Foucault afirma, ainda, que as palavras derivam do desenho e guardam a memória de nossos exercícios com a caligrafia. O filósofo acrescenta que as escritas caligráficas são como nosso passado registrado à mão, são coisas que desenhamos (1988). Isto vem reafirmar que antes de qualquer referência, os signos linguísticos escritos são formas, ou ainda, são elementos plásticos constituídos de linhas, superfície e cores.

Com o exercício do gestual caligráfico nas rendas Hilal percebeu que poderia iniciar uma escritura, de fato, e não apenas sugerir uma escrita. O artista afirma que viu nos arabescos “[...] a possibilidade de trazer o texto, a palavra direto, não apenas a sugestão através da caligrafia árabe, mas sim a letra latina, a escrita [...]”. A partir de então se instaurou no seu processo com o papel artesanal, a caligrafia com letras cursivas do alfabeto latino. Convicto de sua invenção, como uma criança que aprende a escrever, Hilal comparou o momento inaugural da escrita cursiva em sua obra ao da infância. Com a pasta de fibra nas bisnagas usadas como uma caneta ou um lápis, o artista escreve. Para ele “a letra cursiva tem muito da infância”, do momento em que se inicia o exercício da caligrafia. Uma etapa de descoberta semelhante à do colegial quando está aprendendo a escrever. Hilal diz que pode desenhar o que desejar, inclusive pode imitar “qualquer caligrafia” e se redescobre desenhando letras diante de um percurso sem precedentes, inaugurado por ele:

[...] Não é uma pintura, a pintura você tem toda a História da Pintura, a História da Arte, né? E você já viu todos os seus pintores preferidos [...]. Então, assim você tem onde olhar. Como eu estava inventando uma história, eu não tinha onde olhar. É tudo muito novo, então eu me senti na infância. Aquela coisa da descoberta, você na infância, você e o mundo, você e o enfrentamento. Você e seu confronto, você e o mundo [...].

O artista fala dessa quase ‘naturalidade’ da escrita cursiva que chega ainda na infância. Não sem antes precisar de alguns anos de exercícios motores e cognitivos, que preparam a criança para o aprendizado da leitura e da escrita. Também pode parecer simples, ao se observar este modo de escrever com a massa de papel que o artista desenvolveu. Segundo Hilal, foram necessárias algumas décadas de pesquisa, desde 1977, experimentando substâncias e fórmulas para

transformar o papel-suporte em película-escrita. No ano de 2013, Hilal ensinou às crianças de Bagé-RS a escrever usando a pasta em bisnagas (Figura 43).



Figura 43 - Oficina ministrada por Hilal Sami Hilal, em Bagé-RS. 2013.
Fonte: disponível em: <www.damayaespacocultural.art.br/>
Acesso em: 03 Ago. 2013

E para exemplificar os devaneios das substâncias ambivalentes, Gaston Bachelard também usa a imagem da criança. Ele afirma que ao devanear sobre a matéria, aproximando a tinta do mata-borrão o escolar se interessa pelos fenômenos da capilaridade e pela vontade de macular. Para um colegial o mata-borrão maculado se transforma em um mapa de um continente, como a terra absorvendo o mar. O artista, assim como um escolar frente a uma experiência dinâmica geradora de imagens, sonha “[...] águas-fortes em papel machê [...]” (BACHELLARD, 2001, p.63) e constrói com seus traços uma topografia textual. A experiência plástica do desenho em letras cursivas remeteu Hilal à fase escolar inicial e também aos exercícios de escritas com palavras vocálicas, como “o ovo e a uva”. Com a liberdade da experimentação proporcionada pelo desenho usando as bisnagas de confeito, a escrita latina de fato se incluiu em sua produção.

Na entrevista Hilal relata sobre o primeiro trabalho com escrita latina em papel artesanal (Figura 44)²¹. Consta em sua fala que este trabalho estava perdido, porém o mesmo foi reencontrado junto ao acervo da Galeria Espaço Universitário/UFES.

²¹ Na fase final desta dissertação a curadora e pesquisadora da obra de Hilal, Neusa Mendes, informou que esta obra inaugural (Figura 45), de Hilal Sami Hilal, estava depositada na Galeria Espaço Universitário/UFES. Segundo Mendes, que é diretora desta galeria, o acervo estava sendo reorganizado e digitalizado naquele momento, o que tornou possível o acesso à foto desta obra



Figura 44 - *Sem título*, Hilal Sami Hilal, 1995, 1,31 x 4,07m. Trapo de algodão
Foto: Márcia Capovila e Inez Capovila.
Acervo: Galeria Espaço Universitário.

As obras apresentadas a seguir são como planos textuais obtidos com a mesma técnica dos rendilhados e mostram o domínio de Hilal no exercício caligráfico. No trabalho com as vogais, a liberdade expressiva do desenho aparece na composição feita com letras cursivas (Figura 45), em tamanhos e tonalidades diferentes. A pasta de papel recebeu o acréscimo de pó de ferro conferindo ao trabalho o tom de ferrugem. Esta tonalidade remete à passagem do tempo e ao desgaste causado pela oxidação natural (CANTON, s/d), conferindo o aspecto envelhecido ao texto.

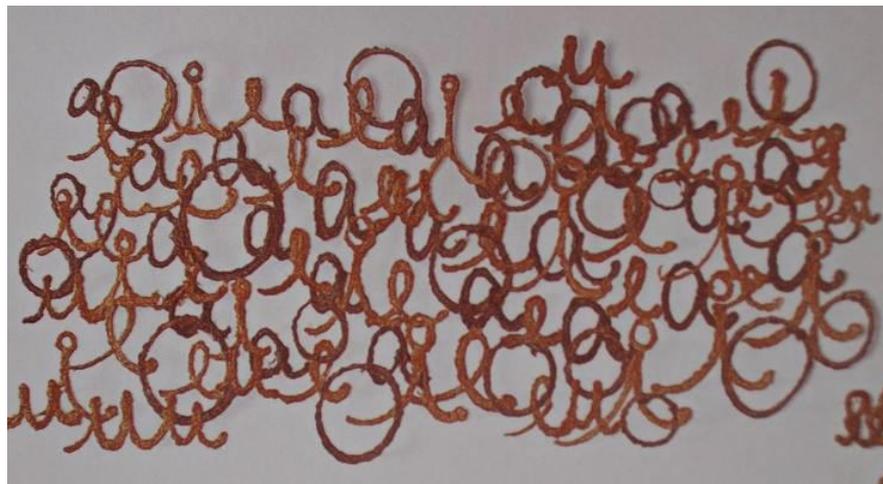


Figura 45 – Hilal, *s/título*, 1998, tamanho variado. Trapo de algodão, pó de ferro.
Foto: Sagrilo
Fonte: Dissertação de Sandra Duarte/UFMG

Na obra abaixo (Figura 46) as palavras ‘corpo’ e ‘alma’ surgem ora separadas, ora como frases contínuas. Os módulos formativos das “[...] letras latinas têm a característica de pensar no todo da escrita e não na palavra individual [...]”

(HERKENHOFF, 2008, p.50), o que faz dos dois termos uma escrita única. A nosso ver, o sentido do termo corpo e alma traz a dualidade para o contexto da obra. Um oposto que Hilal parece querer unir e dar a ver ao mesmo tempo, juntando o etéreo e o físico, uma questão recorrente na obra do artista. Na entrevista Hilal fala sobre o caráter volátil das matérias transparentes que usa em seus trabalhos. Dialética que se faz presente também na relação entre os cheios e vazios de suas construções. Assim como nas rendas onde o artista uniu suporte e escrita, para que a matéria permaneça como desenho caligráfico, o suporte volatiliza e se ausenta.



Figuras 46 – Hilal, *s/título*, 1998, tamanho variado. Trapo de algodão, pó de ferro.
Foto: Daniel Coury
Fonte: Catálogo *Seu Sami*

Os caminhos da escrita cursiva com letras latinas conduziram a pesquisa plástica de Hilal para o uso de outro material. Em sua nova investigação surge outra invenção e outro modo de operar com a matéria-escrita. Sem abandonar o papel artesanal, que segue presente em seu processo de criação, as chapas de cobre resurgem em sua poética.

3.2.3 As redes textuais de cobre: letras, palavras e nomes

Da experiência de Hilal com a gravura em metal, do início de sua carreira, as chapas de cobre (Figura 47) e o processo de reprodução em série retornaram à sua produção nos anos 2000. Estas características pertencentes às artes gráficas, como o uso da matriz de cobre e a serialização (a tiragem), foram reapropriadas por Hilal

em sua produção. Pesquisando um procedimento próprio da gravura em metal, a corrosão do cobre com o uso do ácido (percloro de ferro), o artista iniciou uma nova etapa em sua pesquisa plástica. A partir do processo de corrosão, foi possível obter variados e delicados desenhos que lembram filigrana²². Seu trabalho passou a se assemelhar à ourivesaria, minuciosa técnica artística para produção de joias.



Figura 47 - Rolo de chapa de cobre
Fonte: acervo: Neusa Mendes

Este modo de produzir remete à herança familiar do artista, pois ele teve tios que foram ourives, conforme afirma o artista. (HERKENHOFF, 2008). Nesta etapa do processo, o ácido age sobre as áreas da chapa de metal que não estão protegidas pelo verniz (ou tinta apropriada), corroendo-as e formando múltiplos vazados. Trabalhando a folha de cobre como se estivesse criando matrizes de gravura, Hilal toma partido da própria matriz como obra. Sem se preocupar em reproduzir sobre o papel os desenhos criados nas chapas, o artista subverte o processo da gravura. Cada folha de cobre trabalhada por ele, que a princípio poderia gerar textos gravados sobre papel, se transforma em seus planos textuais. Com este modo de operar, as próprias matrizes passaram a ser seriadas se transformando em páginas com escritas ou desenhos. No ano de 2000, as folhas de cobre (Figura 48) entraram na poética do artista e foram apresentadas ao público, pela primeira vez, na Galeria Marília Razuk, em São Paulo (MENDES, 2008, p.92).

²² Filigrana – tipo de trabalho ornamental feito com pequenos e finos fios e bolinhas de metal que são soldados de modo a formar um delicado desenho. Esta técnica muito usada em ourivesaria.



Figura 48 – Hilal Sami Hilal. *Sal da terra*.
 Instalação Rh, 2003, Museu Vale.
 Foto: Sagrilo

Como um artista de imaginação material e dinâmica, inquieto nas suas investigações plásticas, Hilal deu início à pesquisa com os metais, sem abandonar a pasta de papel. Da tarefa com as fibras maceradas (matéria mole), onde o embate entre o artista e a resistência da substância é maleável, Hilal passou a operar com um material mais resistente, a chapa de cobre (matéria dura). Para romper com a rigidez do metal investiu contra ele a agressividade do ácido que corrói a placa. Todas as matérias, sejam elas moles ou duras, oferecem resistência e o choque entre as forças acontece (BACHELARD, 2001). O material maleável, por exemplo, resiste às investidas de quem o opera se negando a dar forma ao que pretende o artista ou artesão. Desmonta ou escorrega escapando aos comandos do trabalhador que com paciência doma a substância. Montando com delicadeza, apoiando, prendendo, prensando e esperando o tempo da secagem, o artífice consegue transformar a matéria maleável que ganha certa rigidez. Assim, no caso de Hilal, a matéria dominada permite que após a secagem os rendilhados elaborados por ele fiquem mais firmes, sem perder a delicadeza.

No momento em que passou a trabalhar com o metal, Hilal elegeu uma matéria mais resistente como base para suas escrituras. A respeito das palavras 'duro' e 'dureza' Bachelard afirma que a elas se agregam sentidos metafóricos de moral, dentro da função de valores da Linguagem. Também afirma que a palavra 'duro' enseja “[...] uma força humana, o signo de uma ira ou de um orgulho [...] uma palavra que não pode permanecer tranquilamente nas coisas. [...]” (2001, p. 52). E contra a rigidez do cobre para romper com sua estrutura, a força de reação que o artista imprimiu sobre as chapas também foi dura - a corrosão com o ácido. Com esta química hostil, o artista conseguiu romper a dureza do metal.

Deste modo, retirando os excessos e conferindo leveza às chapas, Hilal reverte o sentido perceptível da folha lisa de cobre. Ao fragilizá-la traz à tona uma imagem textual de finíssima espessura - uma película-escrita (Figura 49) feita de cobre. Depois de trabalhada, a folha de metal perde a fria lisura e se reveste de texturas expressivas. Diante das páginas de cobre criadas por Hilal, antes mesmo que as mãos as toquem, o sentido tátil se ativa, convocado por sinestesia. O olhar quase toca a rica trama revelada nos contornos vazados de letras e formas. A eloquência da materialidade das folhas de cobre de Hilal aguça o tato despertando o desejo de tocar as páginas. E ao mesmo tempo, inspiram cuidado pela aparente fragilidade das hastes que sustentam o encadeamento das letras.



Figura 49 – Hilal Sami Hilal, detalhe de obra. s/d..
Fonte: s/fonte.

São dois os modos de produção das páginas de cobre, um deles tem características mais artesanais, no sentido de que todo o procedimento pode ocorrer no próprio atelier, sob o comando do artista. O outro modo inclui a contratação de tecnologia terceirizada, o corte a laser. Neste último processo, o artista cria previamente o desenho, depois o retrabalha em computação gráfica e em seguida, o envia para a execução dos cortes. Esta técnica terceirizada facilita a serialização das páginas, a confecção dos livros e de seus múltiplos. Após esta etapa, as páginas organizadas em sequência são encadernadas no atelier.

Na instalação denominada de *Biblioteca* (Figuras 50 e 51), que integrou a exposição *Seu Sami* (2007), o artista expôs seus livros e páginas mostrando a diversidade material de seus códex. O conjunto das obras evidenciou a força expressiva visual e tátil de suas encadernações. Esta instalação deu destaque ao eloquente discurso visual presente nas páginas de Hilal. O olhar do espectador passeava por cada livro-objeto, abrindo a percepção para as diferentes texturas geradas pelas camadas de substâncias. A variedade material dos livros, assim como a variação dos tons ferruginosos oferecia a sensação de estar diante de um acervo de códices antigos. Cada códex daquela biblioteca era um convite aberto ao mergulho perceptivo no mundo dos livros de Hilal Sami Hilal.



Figura 50 – Hilal Sami Hilal, *Biblioteca* (instalação). Museu Vale, 2007.
Foto: Pat Kilgore
Fonte: disponível em: <<http://ronaldobarbosa.com.br/hilal-sami-hilal/zyt6soexa7s3n0pk8p5k7dtgxmylyi>>.
Acesso em 20 fev. 2015



Figura 51 – Hilal Sami Hilal, *Biblioteca* (Detalhe). Museu Vale, 2007.
Foto: Pat Kilgore
Fonte: disponível em: <<http://ronaldobarbosa.com.br/hilal-sami-hilal/zyt6soexa7s3n0pk8p5k7dtgxmylyi>>.
Acesso em 20 fev. 2015

3.3 O espaço-tempo nos livros-objetos de Hilal Sami Hilal

[...] em miliuma noite, miliuma páginas, ou uma página em uma noite que é o mesmo noite e páginas mesmam ... onde o fim é o começo [...]

Haroldo de Campos

Para falar das páginas e dos livros de Hilal, retomamos ao pioneirismo de Stéphane Mallarmé. Ao que consta, foi no poema *Um lance de dados* que os elementos constituintes do texto impresso e as próprias páginas dos livros foram explorados como linguagem poética. O uso da variação tipográfica na construção dos versos e a inovadora diagramação trouxeram dinamismo ao plano textual da poesia. Mallarmé explorou amplamente a espacialidade e a visualidade da página. A inserção do branco do papel como elemento visual do poema, por exemplo, se tornou importante aspecto na construção da visualidade moderna. Assim, tratando o suporte do texto como elemento visual significativo, Mallarmé considerou também a estrutura do livro como constitutiva do poema.

Como já mencionado, no Brasil dos anos 1950-60 foram os concretos que, primeiramente, lançaram mão dos experimentos de Mallarmé em seus poemas. Por sua vez, poetas e artistas neoconcretistas ampliaram as pesquisas concretistas para o universo do livro, explorando sua narrativa plástica na construção de poemas visuais e de obras de arte. Paulo Herkenhoff, ao refletir sobre o *Livro Redondo* (2005) de Hilal, afirma que esta obra dialoga com a poesia e com o livro neoconcreto (2008). Sobre este livro que o artista criou em forma de esfera dedicaremos, em breve, análises comparadas a poemas-visuais. A nosso ver, um diálogo possível entre a arte e a poesia visual.

Como vimos, o início de um livro se estabelece sobre as superfícies bidimensionais de suas folhas. Como um plano, as páginas dos livros são espaços com dimensões de altura e largura. Sobre elas se constroem narrativas literárias ou plásticas. Essas ações dinamizam o espaço da página, gerando a dimensão do tempo a partir da narrativa verbal, ou das narrativas plásticas. Desenhos, imagens tecnológicas ou formas, como rasgos, cortes, dobras e etc., descrevem percursos que são seguidos pelo olhar do espectador, gerando o movimento. Considera-se o espaço da página trabalhada como um dos tempos de um livro. Mas, além da temporalidade instaurada pela narrativa, os códices também têm a sua própria dimensão tempo-espacial. Conforme apresentamos no primeiro capítulo, a

organização das páginas em sequência conduz à estruturação do livro, pois direciona a sua ordem interna. Também a sequencialidade dos planos dá a terceira dimensão aos códices, a espessura. Da sequência de folhas deriva a narrativa própria do livro, o ato de virar as páginas (SILVEIRA 2008, p.72). Ao virarmos as folhas de um códex, instauramos sua temporalidade. Em breve vamos refletir sobre a dimensão temporal nos livros de Hilal. Antes, porém, faremos algumas reflexões sobre o espaço das páginas de seus livros.

3.3.1 A prática do lugar nas páginas de Hilal

O início do trabalho de Hilal Sami Hilal acontece sobre o plano. E a linha se constitui como o elemento primordial de sua obra (HERKENHOFF, 2008). Seus traços determinam um texto, um trajeto gráfico que cria uma espécie de topografia entre as formas cheias e vazadas, nos planos textuais. Os grafismos caligráficos em papel artesanal ou as tipografias em cobre formam as películas-escritas que são as páginas de seus livros. No ato de escrever Hilal cria a própria página.

Para pensar sobre o espaço das páginas de Hilal, trazemos o pensamento de Michel de Certeau (1925-1986). Em suas investigações sobre a construção do cotidiano, o filósofo afirma que pouco nos atentamos aos seus detalhes, de tão sutil e ordinário, tão parte de nós que é o nosso dia-a-dia. Certeau parte dos modos de experiências na cidade, para discutir as relações criadas cotidianamente na construção da espacialidade urbana. Para ele, o espaço é a instância onde o corpo social se enquadra; ou se submete ou resiste às regras estabelecidas nas ações políticas, existentes nas relações imediatas entre o sujeito, o mundo e o outro. Conforme o filósofo, foi a partir das pinturas renascentistas em perspectiva que se inventou a vista panorâmica da cidade (visão de cima e de fora). Trata-se de uma ilusão pictórica, hoje materializada pela arquitetura cujas construções criam leitores que modificam a leitura da complexidade urbana. No pensamento do autor, é de dentro do espaço urbano, onde estão os caminhantes e os pedestres, que cessa a visibilidade ilusória dos que a veem de cima. Pois são os corpos que percorrem a cidade, obedecendo aos seus cheios e vazios, que articulam os lugares.

Caminhando, tecem a espacialidade sem poder vê-la; escrevem a textualidade urbana sem poder lê-la - compõem a história que se faz em multiplicidades, sem autor nem espectador. Circulando pelas ruas os transeuntes tramam uma escritura que modifica diariamente a cidade (1998).

Certeau afirma ainda, que o ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação está para o sistema linguístico - colocando o outro diante do locutor no jogo de contrato entre locutores. Ele aproxima também esta relação do espaço urbano, ao ato de escrever e à própria escrita ou, como na pintura, à gestualidade do pincel sobre a tela ao criar formas e cores. Para o autor, esta organicidade móvel do ambiente tem como função garantir a comunicação. Assim, o sujeito caminhante traça uma escrita como relatos de percurso e atualiza o texto urbano. Segundo o filósofo “[...] todo relato é um relato de viagem – uma prática do espaço [...]” (1998, p. 200). Sejam reais ou ficcionais, os relatos dos caminhantes constroem a espacialidade, uma topografia que indica direções descrevendo tempos e lugares.

Neste sentido, a aproximação que o autor propõe entre as articulações do sistema urbano com as do sistema verbal, interessa às reflexões que fazemos sobre a ação de Hilal nas páginas dos livros que ele cria. Entendemos os grafismos e escrituras do artista como relatos de percursos, que induzem o leitor a traçar o próprio trajeto. Interessa-nos também a diferença que o filósofo traça entre os termos lugar e espaço. Ele argumenta que o primeiro indica uma posição de estabilidade, uma ordem que distribui os elementos nas relações de coexistência e que pressupõe uma demarcação mais estável e restrita, estabelecida na espacialidade. Fixo e sem admitir existência dupla, pois duas coisas não ocupam o mesmo lugar, este se apresenta inerte como um rochedo. Enquanto que o segundo, o espaço, é construção constante, que implica em movimento e possui “[...] vetores de direção, quantidade de velocidade e a variável tempo [...]” (1998, p.202). Desse modo, indica instabilidade, dependência do movimento e do cruzamento dos elementos móveis. Nessas movimentações, ao se deslocarem de um lugar a outro, se estabelecem as relações espaciais. O autor afirma que “[...] o espaço é um lugar praticado [...]” (1998, p.202), onde há intercâmbio entre posições de ‘lugares’, há construção de espaço.

Para melhor compreensão, aproximamos os conceitos de lugar e de espaço, segundo Certeau, às definições de dois dos elementos básicos da composição

gráfica, o ponto e a linha, por Wassily Kandinsky (1866-1944). Considerado o pai da pintura abstrata, o artista e teórico afirma que o ponto é fixo e sem mobilidade. Assim, entendemos que este elemento determina um lugar – uma situação fixa, imóvel que, a nosso ver, está de acordo com o conceito de lugar dado pelo filósofo. Para a definição da linha, Kandinsky diz que esta é a consequência do deslocamento do ponto, algo que se move de um lugar a outro, demarcando um trajeto:

A linha geométrica é um ser invisível. É o rasto do ponto em movimento, logo seu produto. Ela nasceu do movimento - e isso pela aniquilação da imobilidade suprema do ponto. Produz-se aqui o salto do estático para o dinâmico [...] (1987, p.49).

Considerando que algo ao se deslocar de um lugar a outro descreve um trajeto, esta dinâmica pode ser representada por uma linha. Assim, a título de exemplo, cada passo registrado no chão pode ser um ponto que determina um lugar próprio. A sequência dos passos, como uma linha pontilhada, descreve um percurso que define o modo de transpor marcado por pontos, compondo sobre o plano uma linha total e reversível (CERTEAU, 1998). A partir da prática do pedestre e do leitor o ‘cruzamento de móveis’ ocorre nos lugares, na rua (o urbano) e no texto (o escrito), transformando-os em espaços. Nosso deslocamento contínuo nas cidades como pedestres ou, como leitores (decodificadores dos sistemas de signos), produz espaço no mundo. Assim como um artista, que ao traçar uma linha sobre um plano com pincel ou grafite, descreve trajetos produzindo espaços. Neste sentido, ao desenhar sobre o plano usando a linha como elemento, Hilal “pratica o lugar”. Ao ativar a superfície plana inerte (o lugar), traçando percursos e construindo uma textualidade topográfica, o artista cria espaço. Com a gestualidade deste ato, ele próprio percorre os trajetos no momento de sua criação. E assim, constrói seus relatos em forma de escritura e os coloca ao dispor de seus leitores.

Roland Barthes afirma que o fato de um artista incorporar elementos gráficos à sua obra é o suficiente para evidenciar que o ato de escrever é mais que uma técnica, “[...] é também uma prática corporal de prazer [...]” (2008, p. 144). Nas obras de grandes dimensões, Hilal trabalha com o plano na horizontal, no chão. Seu corpo, por vezes, se insere dentro da superfície trabalhada. Para este artista sensível às matérias com as quais lida, o corpo está totalmente presente no ato criativo. As mãos em contato com as texturas dos materiais, a força muscular no embate com a

resistência das substâncias e o olhar construindo percursos. A peculiaridade da obra de Hilal, a materialidade, assim como seus modos de operar aponta a prática corporal prazerosa do seu processo criativo.

Na imagem abaixo (Figura 52) percebe-se a gestualidade gráfica minuciosa do desenho de Hilal na construção de seus grandes planos. No ato de construir seu corpo inteiro está dentro da rede que ele tece, num gesto que indica proximidade. Esta ação remete ao pedestre que traça o percurso urbano percorrendo 'seus cheios e vazios'. Neste momento a visão do artista está dentro, 'onde cessa a visão ilusória' da vista panorâmica, como diz Certeau. No ato de desenhar sobre o plano, os olhos do artista estão concentrados nos detalhes, impossibilitando-o de ver o panorama total do trabalho. Para visualizar a totalidade é necessário se levantar para ver de fora, "de cima para baixo". A ação revelada na imagem mostra o artista praticando o lugar e criando espaço sobre o plano, ato de prazer corporal que ativa a página, preparando-a para o leitor/espectador.



Figura 52 – Hilal Sami Hilal (s/d)
Fonte: Catálogo *Seu Sami*

Em seu postulado, Michel de Certeau também traça a diferença entre o que chama de relatos de mapas e relatos de percursos, a partir das narrativas orais - seja nos espaços geometricamente construídos (casas ou apartamentos), ou nos urbanos (as ruas). O filósofo explica que o modelo 'mapa' é mais descritivo e tende a posicionar as coisas de modo mais fixo, definindo os lugares como pontos estabelecidos, como por exemplo:

_ 'No fim do corredor, ao lado dos quartos, fica o banheiro'.

Enquanto que o modelo 'percurso' é mais enunciativo, apontando direções, sugerindo movimentos para que se crie um caminho próprio. O modelo percurso mais sugere do que impõe. Como no exemplo abaixo:

_ 'Pode entrar no portão azul e pegar o elevador, ou virar à direita e subir a escada'.

Para o filósofo, os dois tipos de relatos oscilam entre as alternativas: ver (da ordem do lugar) ou ir (da ordem do espaço). Ele afirma ainda, que os mapas modernos se afastaram das indicações de percursos e cita os antigos mapas medievais (Figura 53) e o asteca como exemplos de relatos de percurso. Típicos da época, esses mapas faziam alusão a relatos de lendas que corriam entre os navegadores. Neles era comum ter representações de monstros marinhos fantásticos que simbolizavam possíveis perigos nos mares desconhecidos.



Figura 53 – Mapa Medieval (1539).

Fonte: disponível em: <<http://hypescience.com/a-evolucao-e-o-proposito-de-monstros-marinhos-em-mapas-medievais-e-renascentistas/>>

Acesso em: 03 ago. 2014

A cartografia medieval era dominada por sugestões de percursos a serem feitos, como marcações de quantos passos adiante; as paradas com alojamentos e as distâncias marcadas em horas ou dias – como tempo de marcha. São modos de relatos de percurso gráficos que os mapas modernos deixaram de ter.

Nos trabalhos textuais de Hilal, além de letras, palavras e nomes próprios, o acervo de signos cartográficos é recorrente, como a rosa dos ventos e os símbolos dos pontos cardeais, principalmente o N (Norte). Observa-se que alguns de seus desenhos (Figura 54) se assemelham a mapas que, em suas intrincadas tessituras, mais parecem sugerir trajetos do que impor. Os traços de Hilal como no exemplo abaixo, são como relatos de percurso que deixam ao leitor/espectador a escolha do caminho a ser percorrido por seu olhar. As páginas de Hilal, a nosso ver, não impõe um olhar fixo, os olhos seguem suas linhas percorrendo seus traçados entre os elementos cheios e vazios de sua obra.

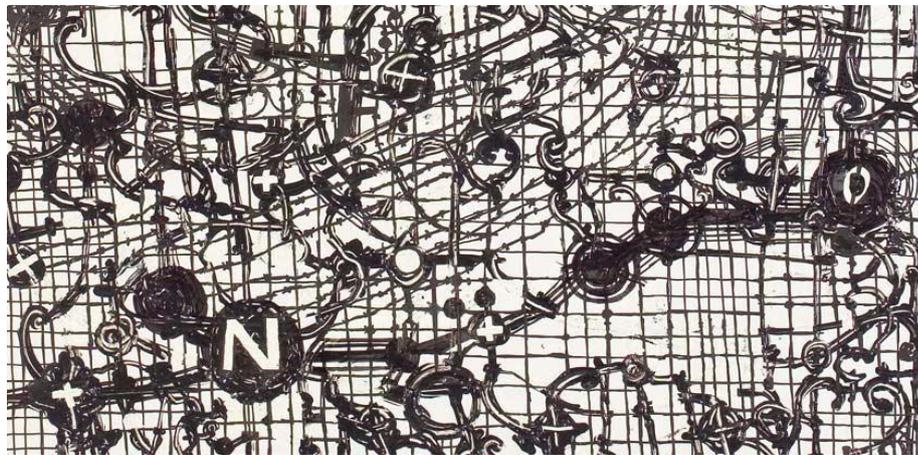


Figura 54 – Desenho de Hilal Sami Hilal, s/d.

Fonte disponível em: <<http://www.galeriamariliarazuk.com.br/#/br/home>>
Acesso em: 03 ago. 2014

3.3.2 Tramas de ausência e presença: a falta que fica

aqui
a poesia
é provisória
tudo que fica
falta

Douglas Salomão

Para pensar a ausência (ou vazio) na obra de Hilal, primeiramente, trazemos as reflexões de Guy Brett (1942-) sobre a presença dos elementos vazados nas artes plásticas. Ele afirma que o uso 'dos vazios' foi uma tendência internacional no panorama das artes no pós-guerra, particularmente nos países de regime político opressivo. Entre os brasileiros que exploraram o tema, Brett cita os poetas e irmãos, Augusto e Haroldo de Campos e também os artistas visuais, Hélio Oiticica, Lygia Clark e Mira Schendel, entre outros. Destacamos, aqui, as observações que o crítico faz sobre os vazios na obra de Schendel, buscando ponto de diálogo entre o trabalho da artista e o de Hilal. Observamos em ambos o experimentalismo com a linguagem escrita, a ênfase na materialidade, assim como a transformação do suporte em elemento constitutivo da obra. Na série de 1960 denominada, *Droguinhas* (Figura 55), Mira amassou e trançou o papel arroz, antes usados como base de seus desenhos e escrituras, formando uma rede de elementos vazados. Esta transformação do suporte para um elemento constitutivo da obra remete ao processo de Hilal Sami Hilal com o papel.



Figura 55 - Mira Schendel, *Droguinhas*, 1960 – dimensões variadas.
Fonte: disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=qDuJ2ZHBaE> >
Acesso em: 19 mar.2015

Além disto, tanto na obra da artista quanto na de Hilal, o texto verbal se concentra em seus aspectos materiais: “[...] a linguagem como tremor de uma mão e como estremeção de um corpo [...]” (PÉRES-ORAMA, 2010, p. 14). Os trabalhos de Mira e de Hilal enfatizam as características físicas e perceptivas da escrita – o registro, a marca e os percursos estabelecidos no ato de ativar a superfície. Para Guy Brett, nas obras planas de Mira Schendel, as marcas de seus desenhos se fundem ao papel. Sobre essa fusão - grafismo/suporte - o crítico afirma haver uma dualidade que cria no espectador a sensação de que o espaço vazio e a linha são parceiros e se equivalem. Que eles mantêm forças recíprocas e “[...] intercambiáveis, criando um ao outro [...]”. O suporte deixou então de ser um mero receptor passivo, dominado pela expressão gráfica ativada pela artista. Para Schendel, a linha é a própria expressão do vazio, expressando relações reais, distanciando de sentidos religiosos ou mágicos, conforme informou ao crítico por carta (BRETT apud BASBAUM, 2001, p.66).

Sabemos que Hilal tem a materialidade como a base que fundamenta sua obra, seus escritos se fundem à matéria criando a película-escrita. Suas escrituras não se fixam sobre o plano, como grafismos gerados por outro material. Ao contrário, a própria matéria plana se transforma em textos que o artista desenha articulando elementos cheios e vazios reais, ou seja, a ausência total de matéria e não um espaço em branco pela falta de traços gráficos. No caso das chapas de cobre de Hilal, por exemplo, os vazados são formados pela matéria que foi eliminada. Nestas folhas de metal o artista faz buracos, cria vãos que demarcam o limite no entorno de suas letras e de outros signos. Sobre seus planos, as linhas que contornam os elementos são formadas pelo limite entre os cheios e os vazios.

Por sua vez, nos rendados em papel artesanal Hilal compõe os cheios e os vazios desenhando as linhas gráficas com a matéria única, a pasta de papel. Neste sentido, entendemos que assim como em Schendel, na obra de Hilal os elementos cheios e vazados também se equivalem - um propicia a existência do outro. Nas páginas do artista são os vazios que dão contorno às suas escrituras. Em seus textos não há um material com o qual ele desenha as palavras sobre os planos. Hilal escreve com a falta de matéria, com a ausência dela.

Pensando deste modo, a construção da escritura de Hilal funciona na articulação entre a matéria que foi eliminada e a que permanece. Assim, direcionamos nosso olhar ao poema de Douglas Salomão²³, transcrito na epígrafe deste subcapítulo. Nele buscamos pontos de aproximações entre o sentido poético e o tema abordado neste tópico – a relação entre o cheio e o vazio. Salomão trafega entre a Literatura e a Arte, alguns de seus poemas ganharam versão plástica, além da impressa, como o apresentado aqui. Na imagem abaixo, o poeta aparece em plena execução de seu poema visual (Figura 56). Esta foi a segunda versão, o mesmo poema foi executado pela primeira vez na exposição *Ruídos* (2003), ocupando uma das paredes do Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo – MAES, em Vitória-ES.



Figura 56 - Douglas Salomão, execução da obra *Poesia provisória*.
Foto: Bianca Sperandio
Acervo: documentário, *O ano em que fizemos contato*, 2010, de Erly Vieira Jr.

Ao esculpir o poema na parede Salomão traduziu em ação o que as palavras de seus versos propõem. A solução plástica que deu ao texto poético reforça o conteúdo significativo do mesmo. Ao inscrevê-lo, retirou matéria para dar presença às palavras. Neste sentido, assim como nas escritas de Hilal, a versão plástica deste

²³ Douglas Salomão (1975-) Nasceu, vive e trabalha na cidade de Vitória-ES. É escritor, com ênfase na poesia visual. Possui Graduação (2006), Mestrado (2009) e Doutorado (em curso) em Letras Português pela Universidade Federal do Espírito Santo. No campo das Artes Visuais realizou intervenções artísticas e poéticas com o grupo performático Scem Real e participa, desde 1996, de exposições coletivas de arte em galerias e museus de Vitória, apresentando objetos que transitam entre as linguagens plástica e literária. Publicou o livro de poemas, *Zero* (2006) e *Um enlace de três: Augusto, Ana e Arnaldo à luz da visualidade, um estudo sobre a poesia visual brasileira* (2011), entre outras publicações. Em 2014 recebeu o prêmio de melhor obra na categoria literatura: textos mistos/híbridos (2014).

poema também foi construída a partir da eliminação de matéria. O que faz entender que na ausência, reside o sentido do conteúdo poético do verso - *'tudo que fica falta'*.

Tanto Hilal, como Salomão são artistas que extrapolam os limites entre a literatura e as artes visuais. Percebe-se nas obras analisadas, que ambos constroem as palavras a partir da eliminação da matéria que serve de base ao texto. No caso do trabalho de Douglas, o suporte foi uma parede e no de Hilal, são as chapas de cobre. Assim, por este aspecto de construção que evidencia o caráter material de suas escritas, consideramos que as obras dos dois artistas se aproximam. Neste modo como constroem os textos, reside a força que enfatiza os aspectos verbais e visuais de suas obras híbridas.

Conforme afirma Hilal, em sua poética as letras, palavras e nomes são desenhos e formas. Para além de novos modos de escritura, o artista ressignifica a linguagem escrita, enfatizando o caráter plástico e material dos signos verbais. Na reciprocidade entre ausência e presença encontra-se a instância potente e geradora de ritmo e mobilidade nas formas que ele cria. Em Hilal, a ausência em intercâmbio com a presença de matéria cria a linha de contorno das palavras. Deste modo, podemos dizer que na relação entre os cheios e os vazios sua escrita se torna presente. Com a falta o artista gera as palavras que ficam.

E para dar continuidade às reflexões sobre o vazio na obra de Hilal, trazemos o pensamento do pesquisador do livro de artista, Paulo Pires do Vale:

UMA FENDA ABRE-SE DIANTE DE NÓS. É essa falha, esse *entre-deux*, que permite que entremos dentro do livro. Não o que o livro tem, mas o que lhe falta. Não a sua perfeição ou completude, mas a incompletude. Precisamos dessa imperfeição do mediador. Sem espaço vazio, não preenchido, não haveria lugar para o leitor. Ficaríamos de fora. Entramos dentro do livro pelas fissuras que ele tem. É esse o lugar do leitor ativo, onde projeta o sentido, onde adivinha o que não está lá. Onde se adivinha a si mesmo (VALE, 2012, p. 99) [grifo do autor].

Nesta citação, o autor mostra a importância do vazio no livro como gerador do lugar do 'leitor ativo', uma abertura que possibilita a entrada do leitor na obra. Paulo Pires do Vale afirma ainda, que os leitores não leem o autor ou o livro, mas a si mesmos. Estas suas reflexões conduzem às proposições de Mallarmé, que problematizou o espaço da página ao instaurar nelas a dialética da presença/ausência: o branco do papel como o silêncio, a pausa entre as palavras.

Ao incorporar o espaço (o branco do papel) como agente estruturante da poesia (PIGNATARI, 2006), as páginas deixaram de ser meros suportes. Ganham significado como elemento visual do poema. No espaço gráfico o texto se estrutura e seus componentes se tornam visíveis: palavras, títulos, versos e etc. A relação estabelecida entre o texto estruturado na página e o branco do papel permite a visibilidade dos elementos que a compõe. Também se tornam perceptíveis os efeitos estéticos entre a mancha textual e os espaços em branco, como por exemplo, simetria e assimetria. Os claros são espaços onde faltam traços gráficos e não apenas formam as margens, mas também dão contorno às palavras. A relação entre a mancha textual e os claros determina o discurso e provoca a alternância entre o conhecido e o desconhecido, entre o dito e o não-dito (MESCHONNIC apud FALEIROS, 2008). Esta ausência, o branco do papel, é produtiva na medida em que gera o silêncio ao entorno das palavras. Neste sentido, talvez significando a fissura por onde o leitor entra no texto, de que nos fala Vale. Ou o lugar possível de se construir o próprio trajeto ou a própria história, para quem lê um livro.

Mallarmé afirma também o 'livro sem autor', a necessidade do "[...] desaparecimento elocutório do poeta, que cede a iniciativa às palavras [...]" (apud BLANCHOT, 2005, p.334). Ao propor o cessar da voz do autor na escrita, defende que o silêncio guardado na palavra é despertado na voz do leitor. Para Blanchot, a pressão da obra faz o poeta desaparecer por sua fala poética, assim como desaparece a 'realidade natural'. E ambos se afirmam "[...] nesse desaparecimento e no devir desse desaparecimento - uma vibratória, outra elocutória. [...]" (p.335). Neste sentido, o escritor se ausenta ao criar outro universo que não o seu e pelas fissuras desse universo entra o leitor construindo sua própria história.

Segundo Umberto Eco, um autor apresenta publicamente sua obra final com a intenção de que em sua fruição, ela seja entendida como ele a produziu. Porém, a obra possui uma rede de relações simbólicas próprias que afetam e estimulam o leitor/espectador. No sentido proposto por Eco, as relações que se estabelecem entre obra/público geram múltiplas interpretações. Ele afirma ainda, que os artistas atualmente buscam trabalhar nessa direção que aponta para a "[...] evolução histórica da sensibilidade estética [...]" (1991, p.40-41). De acordo com estas reflexões, entendemos que a produção de Hilal acata o conceito de 'obra aberta' de Eco, antecipado pelas proposições de Mallarmé.

Como colocado anteriormente, uma tensão é gerada nas obras que trazem elementos linguísticos imbricados com os plásticos. As obras de Hilal Sami Hilal que estudamos aqui são de caráter híbrido, nelas, escritas e elementos plásticos se imbricam ativando a percepção e a inteligência do leitor. A dualidade também se expressa nas páginas de Hilal, tanto pela fusão entre suporte/escrita, quanto pelo diálogo tramado com os cheios e os vazios.

A nosso ver, os vazados que circundam as palavras nas páginas de Hilal são como as fendas por onde o leitor entra na obra. São também as palavras não-ditas que se avizinham das palavras ditas, alternando o conhecido e o desconhecido que se busca na leitura. O artista ressignifica o livro ao escrever páginas textuais, criando um diálogo entre os elementos cheios e vazios. Quando sobrepõe cada página (Figura 57) com seus desenhos repetidos, ele organiza os vazios sobre vazios e os cheios sobre cheios. Nesta tarefa, os vazados bidimensionais vão ganhando profundidade e outra topografia se estabelece no território do livro. Sobre este fato, o artista afirma que constrói abismos. Para os leitores ativos ele cria a oportunidade para que se lancem numa viagem que pode atravessar o mundo, ou o livro. Os livros-objetos de Hilal Sami Hilal são convites para o leitor/espectador se abismar.

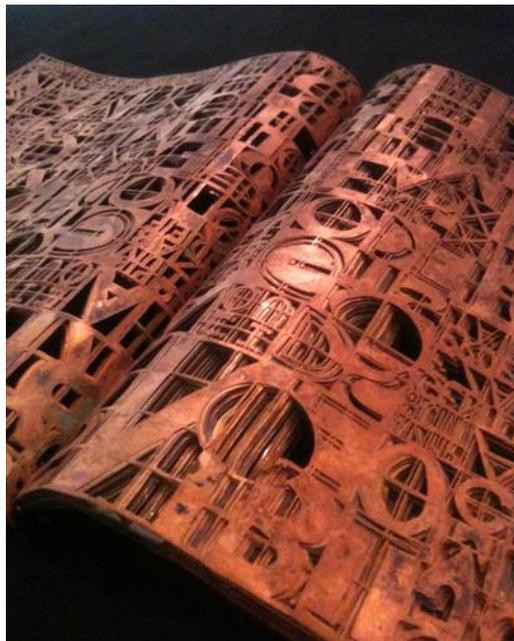


Figura - 57 - Hilal Sami Hilal, *Livro de cobre* (detalhe) (s/d)

Fonte: disponível em:

<http://www.galeriaclima.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=93&cod_Serie=5>

Acesso em: 18 mar 2014

3.3.3 O virar das páginas: a temporalidade no *Livro Socorro*

Hilal Sami Hilal continua a construir abismos, desta vez apresentamos um livro onde ele explora outra matéria como página – o acetato. Ao conceber o *Livro Socorro* (2011) (Figura 58) com este material o artista incorpora a transparência nas páginas, possibilitando outras metáforas. Novamente Hilal toma partido de um material próprio de um procedimento técnico, neste caso, o corte a laser. Assim como as matrizes de gravura se transformaram em páginas de cobre, neste códex foram os fotolitos de acetato que se tornaram planos textuais.

Apesar de suas folhas serem finas, leves e transparentes, quando *Livro Socorro* está fechado toma a aparência de um bloco sólido, opaco e com a superfície lisa e brilhante. Para este livro, Hilal criou o desenho do texto que, posteriormente, foi retrabalhado em computação gráfica. Para estruturar as palavras formadas pelos elementos cheios e vazios foi calculado um delicado gradeado. As letras foram unidas por finíssimas hastes e seus contornos ganharam o tom ferrugem, resultado da técnica de corte a laser. Para Hilal, esta tonalidade própria da oxidação remete à passagem do tempo.



Figura 58 - Hilal Sami Hilal, *Livro Socorro*, 2011, 58x59 cm.
Foto: Acervo de Hilal Sami Hilal (Galeria Oá).

Na entrevista Hilal afirma que o texto do *Livro Socorro* se aproxima da poesia concreta, principalmente pela fragmentação das palavras, recurso muito usado pelos concretistas. Também o modo como foi estruturado o texto deste livro possibilita aproximações à construção de poemas visuais, como o de Augusto de Campos, *Tudo está dito* (Figura 59), de 1974. Pode-se observar que as palavras dos dois textos foram organizadas de modo a se apoiarem umas nas outras. Nota-se também que Campos utilizou letras brancas sobre fundo preto, este recurso gráfico confere às palavras o aspecto de vazadas.

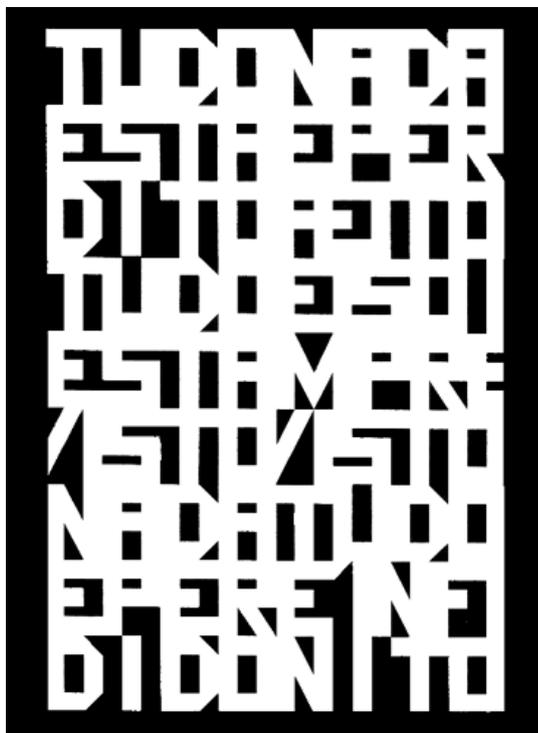


Figura 59 – Augusto de Campos, *Tudo está dito* (1974).
 Fonte: disponível em:
 <http://concretismo3-ano.blogspot.com.br/2008_10_11_archive.html>
 Acesso em: 20 jun. 2013.

Para Hilal, seu interesse ao elaborar o texto do *Livro Socorro* (Figura 60) era decompor o termo ‘socorro’. Para ele importava a força da palavra que poderia, inclusive, ser outra, desde que permitisse a fragmentação. No texto o termo ‘socorro’ se repete em escalas variadas, mostrando as outras palavras que a compõe, como: soco, oco, cor, (só) corro. Entre estas, destacamos ‘oco’ que remete ao significado de ‘vazio’, presente nos elementos vazados, que se reforça na transparência das páginas deste livro.



Figura 60 - Hilal Sami Hilal, *Livro Socorro*, 2011, detalhe. Acetato, 58x59 cm.
Foto: Acervo de Hilal Sami Hila (Galeria Oá).

A sequência de páginas de um livro marca o ritmo da leitura, o que implica o gesto de passar as páginas. Na duração deste ato, o instante de sustentar a folha para virá-la, posiciona o leitor num interstício de tempo - um 'entre'. Passado, presente e futuro se encontram suspensos em um mesmo instante. O virar da página marca a passagem do que já foi lido, criando a expectativa do que virá. Suspenso em sua a mão, ao passar a folha o leitor estabelece o fim e o começo da próxima etapa. Selecionamos o *Livro Socorro* para pensar esta temporalidade na obra de Hilal, pois a materialidade de suas páginas potencializa a metáfora deste gesto (Figura 61). Em contraste com a densidade do livro fechado - um corpo rígido e opaco - ao desprender do conjunto a leveza da página se revela. A transparência da folha sugere um quase evaporar, criando a metáfora do desaparecimento daquilo que já passou. Segundo Hilal, neste momento a magia acontece, revelando a dualidade entre o etéreo e o corpóreo sugerido pela transparência e pela densidade do acúmulo da matéria.

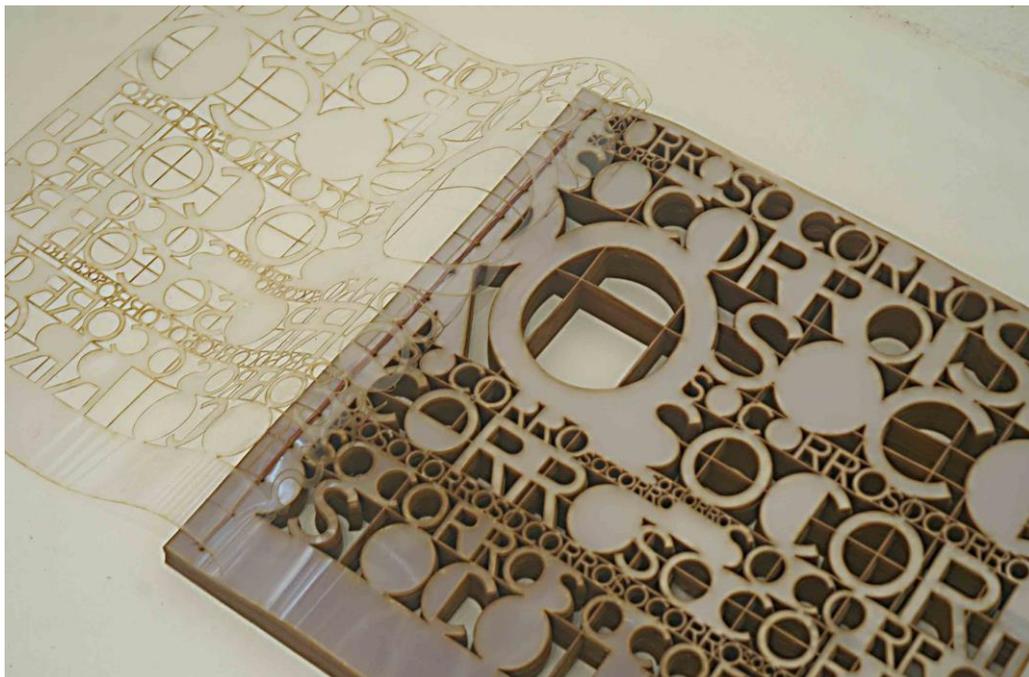


Figura 61 - Hilal Sami Hilal, *Livro Socorro*, 2011 (detalhe). Acetato, 58x59 cm.
Foto: Acervo de Hilal Sami Hilal (Galeria Oá).

4 O LIVRO REDONDO DE HILAL SAMI HILAL



Figura 62 - Hilal Sami Hilal, *Livro Redondo*, 2005, 25cm de diâmetro, cobre.
Foto: Pat Kilgore

O *Livro Redondo* (Figura 62) de Hilal Sami Hilal, apresentado na imagem acima, faz parte da série de trabalhos feitos em chapas de metal. Esta obra também compôs a instalação *Biblioteca*, que integrava a exposição, *Seu Sami* (2007), ocorrida no Museu Vale, em Vila Velha-ES e percorreu outras cidades brasileiras.

Esta obra foi concebida como um novelo tramado com o fio de escrita feita de cobre, obtida pelo processo de corrosão com o uso de ácido. Especialmente para este livro-objeto, o artista criou tiras de letras e nomes próprios, grafados no metal. Como em um novelo, tramou a linha com escritas de dentro para fora. A forma deste códex esférico remete à imagem do escritor que amassa seu texto em forma de bolas de papel. Porém, a nosso ver, a potência do livro está presente em sua escrita. Esta reflexão remete ao ‘livro inacabado’ de Mallarmé, “[...] que desde o começo já é o *Livro*, o essencial da literatura, é também um livro, ‘simplesmente’. [...]” (BLANCHOT, 2005 p.327). Por sua forma, o *Livro Redondo* não tem páginas, assim, as aproximações e análises que se seguem buscam engendrar outras maneiras de pensar o livro esférico de Hilal Sami Hilal.

4.1 Um livro sem começo e sem fim: considerações sobre o infinito

O mundo, portanto, é finito; o vazio, infinito [...]
Diógenes Laércio

A crítica de arte, Anne Cauquelin, afirma que nós frequentamos os incorporais. Afirmativa instigante que conduz aos questionamentos: como um corpo frequenta os incorporais? Quando muito, não seriam os incorporais a frequentar um corpo? Interessada no invisível ou imaterial, a autora investigou o pensamento dos estóicos, antigos filósofos helênicos do século III a.C., para tecer suas reflexões com aproximações à Arte Contemporânea.

Cauquelin afirma que são quatro os incorporais: o tempo, o lugar, o vazio e o exprimível. Segundo a autora, o vazio evoca a concepção global do mundo, ou seja, do universo “[...] com o que é e o que não pode ser [...]” - com o finito e o infinito. Compreende-se por universo, tanto o corpo limitado, como o ilimitado (um espaço sem alto nem baixo, sem limites e orientação). Portanto, abarca o existente (o mundo) e o não-existente (o vazio). A autora afirma que “[...] um incorporal, o vazio,

é o lado de fora do mundo [...]” (2008, p. 29-30), espaço que não contém corpo, mas que pode conter. Argumenta ainda, sobre a necessidade de se compreender o que é um incorporeal para desvendar o paradoxo: como o vazio pode ser chamado de incorporeal se ele abriga o corpo do mundo?

Cauquelin aproxima suas reflexões à física que trata dos elementos da natureza - matéria, peso, tensão/pulsão e os fluxos gasosos. Explica, primeiramente, que o sopro, ou ar, ou alma (*pneuma*) é o fluxo que mantém o mundo coeso. Que esse sopro (ou alma) é corporal, pois ao mesmo tempo é humano e também se abre à nossa percepção. Integramos o ‘sopro cáldo’ do universo, fluxo ao qual se inclui oito elementos: os cinco sentidos, o poder gerador e as capacidades da fala e do raciocínio. E esta alma que anima todos os viventes do mundo movimenta-se nele e ao mesmo tempo, o move. Sobre o ritmo desse sopro gerador de vida, o mundo pode se expandir e contrair. Esse movimento de expansão e de contração do universo para acontecer necessita de um espaço sem corpo – um incorporeal. Ou seja, o vazio que não oferece resistência, nele não há obstáculos à respiração do universo e nem direcionamento para o alto ou para baixo. Espaço sem outra característica além da de ser apto para conter corpos (2008, p. 34):

Porque há realmente um papel a ser desempenhado pelo vazio, que tem a ver com a vida do universo, dando-lhe o espaço suficiente para que, ora se contraindo, ora se dilatando, ele possa viver até a conflagração final, ou seja, até o fim do ciclo de anos que o universo deve cumprir antes de recomeçar outro (CAUQUELIN, 2008, p. 37).

Neste sentido, o vazio tem papel fundamental para a respiração do universo. Sendo livre de corpos e contendo o corpo do mundo, o incorporeal é vital para o movimento criador. Ele torna possível a contração/dilatação. E além do vazio incorporeal do universo, Cauquelin afirma que no interior do mundo, também há intercâmbio permanente entre o vazio e o cheio. Que tal pulsação externa se repete internamente – o mundo cheio se expande e se contrai. A autora afirma que para os estóicos o mundo é “[...] uma totalidade animada pelo sopro que atravessa todas as coisas, nenhuma parte pode ser separada dela sem perder imediatamente seu sentido [...]” (2008, p. 23). Diante destas reflexões, entendemos que o espaço (sem alto nem baixo, sem limites e orientação) é a inter-relação entre a presença e a ausência de corpos, abarcando o existente (o mundo) e o não-existente (o vazio). Neste sentido, o incorporeal carrega em si a potência de conter corpos. Tal como o

espaço vazio que circunda e, ao mesmo tempo, contém o mundo permitindo a sua contração e expansão.

Refletindo sobre o vazio incorporal, a partir dos argumentos de Cauquelin, traçamos uma aproximação ao discurso plástico de Hilal Sami Hilal. Como por exemplo, a dialética que o artista estabelece entre os elementos cheios e vazados, gerando forças recíprocas que cria um ao outro. Esta relação intercambiável entre presença e ausência permeia toda a obra de Hilal, inclusive no aspecto material, com a fusão das substâncias e a eliminação do suporte. Passa também pela composição de sua escritura que se estrutura na relação de presença e ausência.

Estendemos estas reflexões ao *Livro Redondo*, de Hilal Sami Hilal, que selecionamos para as análises e aproximações finais desta pesquisa. Conduzindo o olhar para a instância da materialidade deste livro-globo, observamos a aparência áspera e rugosa de sua superfície. Aspecto emaranhado que remete à imagem do ninho e às reflexões de Bachelard (1978). O filósofo relaciona forma, espaço e literatura para discutir as imagens de intimidade que nos habitam. Ele afirma que o mundo é um ninho habitado pelo homem e que existe um grande poder que guarda os seres nesse ninho. Ao abordar a construção da moradia dos pássaros, feita para e pelo corpo, cuja forma é modelada pelo interior, o filósofo suscita a morada dos homens. A imagem da casa habitada também habita os devaneios de seus moradores como metáfora de aconchego, segurança, hospitalidade e afeto. Espaço de estar e de retorno:

A casa-ninho nunca é nova. [...] A ela se volta, ou se sonha voltar, como o pássaro volta ao ninho [...]. Este signo do retorno marca infinitos devaneios, pois os retornos humanos se fazem sobre o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta contra todas as ausências através do sonho. Sobre as imagens aproximadas do ninho e da casa repercute um componente de íntima fidelidade (BACHELARD, 1978, p.261-2)

Hilal Sami Hilal concebeu seu *Livro Redondo* à imagem do mundo, um grande ninho no qual habitam os homens. Seu globo foi construído com e para os que o habitam – aqueles que ele nomeou. Para a construção deste livro-objeto Hilal grafou em cobre o nome de familiares e amigos. Porém, a coleção de nomes usados por ele também pertence ao coletivo. São nomes de presentes e ausentes que fazem a todos, sem exceção, habitantes de seu globo.

Paulo Pires do Vale também se exprime através da imagem poética do livro como casa, ao se referir ao ingresso do leitor na obra. Para este autor “[...] A entrada no livro implica uma saída do mundo – forma de fuga? -, mas que só se completa com a reentrada no mundo. [...]” (2012, p.100). Para o autor, a entrada no livro oferece um espaço de acolhimento e hospitalidade, como uma morada, por vezes estranha, com seus cômodos ou quartos diferentes. A casa-ninho-mundo metafórica, com suas entradas e saídas, começos e recomeços, se mostra também como símbolo do ciclo da vida. Seu tempo de nascer e renascer a cada leitura - um mundo redondo - sem começo, sem meio e sem fim.

4.2 O tempo poético no *Livro redondo*: Aproximação com os poemas visuais

De modo geral, o ovo é visto como símbolo de um embrião primordial, do qual mais tarde surgiu o mundo. Como símbolo da totalidade envolta por uma casca, indica a criação já prefigurada desde o início.

Biedermann

Como refletir sobre a temporalidade própria de um livro, em um códex sem páginas? Para engendrar um modo de pensar o tempo no *Livro Redondo*, selecionamos dois poemas visuais. Numa perspectiva formal, interessam os aspectos dos poemas que possam ser estendidos à análise comparada com esta obra de Hilal. Escolhemos o poema, *O ovo* (séc. III a.C.), de Símeas de Rodes e o *Ovonovelo* (1955), de Augusto de Campos, ambos com formato circular. Estes textos são poemas figurados, “[...] cujo arranjo dos versos imita o contorno do objeto tematizado [...]” (SALOMÃO, 2011, p. 26).

Considera-se *O ovo*, como o primeiro poema-visual do Ocidente, pois é o mais antigo dos poemas figurados que chegou até nossos dias. Na construção deste poema, Símeas usou vários comprimentos de linhas (versos) para criar a forma oval que faz referência ao tema abordado (VENEROSO, 2012). O conteúdo deste poema, transcrito na próxima página, aborda o nascimento de um ‘rouxinol dórico’. Pássaro que foi retirado das asas da mãe e jogado à ‘tribo dos mortais’ pelo deus grego Hermes para que, sem a proteção materna, se desenvolvesse

respeitando os ritmos da vida (SALOMÃO, 2011). O poeta grego recorreu à forma oval, símbolo do princípio, para reforçar o conteúdo narrativo de seu poema: o ciclo da vida. Nascer e crescer, seguindo o ritmo eterno da canção-vida, que é dada aos mortais e que renasce a cada instante num novo ser. Como recurso visual, ele também criou uma estratégia de leitura que escapa à linearidade. Na tática de Símeas, para que se compreenda o texto, devemos ler o primeiro verso, em seguida pular para o último, voltando ao segundo verso e novamente pulando para o penúltimo e assim, sucessivamente. Se lido de forma linear, o poema perde todo o seu sentido literal, como fala Pignatari:

O ovo, de Símeas, [...] sendo um dos primeiros poemas figurados ocidentais que se conhecem, é também o primeiro poema simultaneísta, uma vez que o 1º verso é a primeira linha; o 2º, a última linha; o 3º, a segunda linha; o 4º, a antepenúltima – e assim por diante, até à linha final (central) [...] (PIGNATARI, 2006, p.180).

Apresentamos abaixo, a transcrição do poema, *O ovo*, conforme José Paulo Paes (apud SALOMÃO, 2011, p.27).

O ovo

Acolhe
da fêmea canora
este novo urdume que, animosa
tirando-o de sob as asas maternas, o ruidoso
e mandou que, de metro de um só pé, crescesse em número
e seguiu de pronto, desde cima, o declive dos pés erradios
tão rápido, nisso, quanto as pernas velozes dos filhotes de gamo
e faz vencer, impetuosos, as colinas no rastro de sua nutriz querida,
até que, de dentro do seu covil, uma fera cruel, ao eco do balido, pule
mãe, e lhes saia célere no encalço pelos montes boscosos recobertos de neve.
Assim também o renomado deus instiga os pés rápidos da canção a ritmos complexos.
do chão de pedra pronta a pegar alguma das crias descuidosas da mosqueada
balindo por montes de rico pasto e grutas de ninfas de fino tornozelo
que imortal desejo impele, precipites, para a ansiada teta da mãe
para bater, atrás deles, a vária e concorde ária das Piérides
até o auge de dez pés, respeitando a boa ordem dos ritmos,
arauto dos deuses, Hermes, jogou-o à tribo dos mortais
e pura, ela compôs na dor estrídula do parto.
do rouxinol dórico
benévolo,

O olhar desenha algumas vezes o número oito – símbolo do infinito. Ao finalizar a leitura chega-se ao meio do poema, o cerne d’*O ovo* – o núcleo da vida. Percebe-se que o olhar gradativamente, é conduzido à linha central. Como se a

desacelerar do ritmo em zigue-zague, repousando em seu verso mais longo. Por sua posição longitudinal, o verso central do poema nos faz pensar na linha do horizonte, linha que o divide ao meio. Horizonte que separa o céu da terra ou, o Olimpo dos deuses e a ‘tribo dos mortais’. Este movimento do olhar, que repete o símbolo da eternidade, remete à circularidade da forma e ao ciclo da vida. A estratégia de leitura criada por Símias obriga o leitor a percorrer o texto de cima a baixo, num retorno constante. Como se estivesse percorrendo uma fita de Moebius (Figura 63).

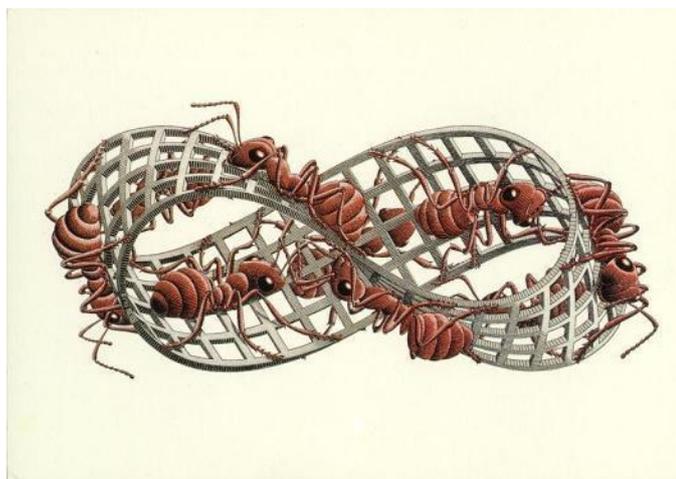


Figura 63 - Escher, *Laço de Moebius II*²⁴, xilogravura, 1963.

Fonte: disponível em:

<<https://mnemosynedotcom.wordpress.com/2006/07/04/fita-de-moebius-ii/>>.

Acesso em: 26 mar. 2013.

Quanto ao poema *Ovovelos* (Figura 64), de Augusto de Campos, este foi composto em quatro seções circulares dispostas verticalmente. Ele traz em seu título o entrelaçamento de palavras que remetem à forma oval/circular. Estratégia usada pelos poetas concretos, onde as palavras similares se conectam formando um novo termo (ovo novelo – novo no velho). Como um anagrama, em *Ovovelos* está incluído o título do poema de Símias de Rodes, informando que se trata de um novo ovo. Melhor dizendo, um novo princípio, no sentido de ser o início da poesia concreta, com suas novas regras, que surgiam naquele momento (PIGNATARI, 2006). O poeta concreto, Augusto de Campos, atualizou o poema de Símias dando-lhe nova vida. Renovou também o tema (o ciclo vida-morte) propondo num processo de metalinguagem, o renascer da poesia.

²⁴ A fita ou laço de Moebius é uma figura matemática, do ramo da topologia, estudada por August Ferdinand Möbius (1790-1868). O artista, M.C. Escher, a representou de vários modos. Na obra *Laço de Moebius II*, as nove formigas estão, aparentemente, em lados diferentes da fita porém, se seguirmos seus trajetos percebemos que percorrerem um mesmo lado. Para maiores esclarecimentos: ERNST, Bruno. *O espelho mágico de M.C. Escher*. Berlim: Taschen, 1991.

o v o
 n o v e l o
 novo no velho
 o filho em folhos
 na jaula dos joelhos
 infante em fonte
 f e t o f e i t o
 dentro do
 centro

nu
 des do nada
 até o hum
 ano mero nu
 mero do zero
 crua criança incru
 stada no cerne da
 carne viva en
 fim nada

o
 p o n t o
 onde se esconde
 lenda ainda antes
 e n t r e v e n t r e s
 quando queimando
 os seios são
 peilos nos
 dedos

no
 turna noite
 em torno em treva
 turva sem contorno
 morte negro nó cego
 sono do morcego nu
 ma sombra que o pren
 dia preta letra que
 se torna
 sal

Figura 64 - Augusto de Campos, *Ovonovelo* (1955), poema visual.
 Fonte: SALOMÃO, 2011.

Em sua primeira estrofe, iniciada com a palavra ovo, o título *Ovonovelo* se decompõe e se junta a outras palavras para reafirmar o novo que está sendo gestado. Na última, as palavras passam a ser sombrias, anunciando a morte (noturna, noite e treva). O verso “*que se torna sol*” finaliza o poema com a palavra ‘sol’ em posição oposta à palavra ‘ovo’, a primeira iniciando e a última finalizando o poema. Seguindo a rota de leitura (de cima para baixo), as quatro estrofes circulares organizadas na vertical, sugerem o sol se pondo. O conteúdo do poema e as palavras iniciais, ovo e sol, remetem ao ciclo eterno da vida. No título do poema o autor utiliza o recurso chamado “palavra-valise” que “[...] é bastante empregado pelos concretistas [...]” (SALOMÃO, 2011, p. 55). Tal estratégia utiliza palavras que “[...] se multiplicam em células semelhantes (ovo novo – novo no velho) [...]”, como aponta Pignatari (2006, p.98). Ao decompor a segunda palavra do poema, ‘novelo’, que também compõe o título, temos: *novel* (aquele que inicia) e *velo* (que tanto pode ser a lã de carneiro, como véu). Da lã se faz o fio que tece o véu, que por sua trama rendada encobre sem velar totalmente.

Assim, descobrindo os significados das palavras ocultadas no título, *Ovonovelo*, somos conduzidos aos fios *enovelados* que urdem a obra de Hilal, o *Livro redondo*. Um globo novo tecido com as linhas de uma escritura de cobre. Este ato de enovelar remete ao gestual de uma bordadeira ao preparar as suas meadas ou novelos. Neste gesto, ao enrolar os fios entre os dedos esses são cruzados infinitas vezes em forma de oito, repetindo a fita de Moebius.

O fio de película-escrita de Hilal foi enovelado de dentro para fora, modelando o livro em forma de novo. Neste sentido, o gesto formador do *Livro Redondo* se aproxima visualmente à estratégia de leitura criada por Símiás de Rodes no poema *O ovo*. Como visto, neste texto poético o olhar desenha várias vezes o número oito, símbolo do infinito no plano bidimensional. Transferindo esta simbologia do percurso de leitura, para o gesto de enovelar, podemos dizer que Hilal repete infinitas vezes o laço de Moebius. Ao enrolar as tiras de palavras o artista compactou, cuidadosamente, as linhas de escritas unindo todos os nomes no globo. Em seu livro, Hilal foi tramando os fios uns sobre os outros formando camadas, como dobraduras de uma escrita flexível.

Esta operação remete às dobras²⁵ dos textos que se fazem em camadas de intertextualidades²⁶. Ao enovelar as tiras de escritas o artista sobrepõe letras, palavras e nomes, criando uma trama que como um véu, desdobra sobre si mesmo encobrindo o globo. Através dos vazados desta trama podemos entrever as outras camadas de escritas. São vazios que permitem a entrada do olhar do leitor pelos pequenos abismos no globo compactado.

As leituras dos poemas, *O ovo* e *Ovonovelo*, suscitaram imagens como a do novelo. Esta imagem foi reforçada no formato e na construção do livro esférico de Hilal, apontando seu diálogo com as formas circulares dos poemas visuais. O círculo, esta figura plana que representa esferas como o sol a lua e o globo terrestre, não tem começo e nem fim. Neste sentido, isto remete ao *Livro* proposto por Mallarmé, que em sua circularidade reúne toda dispersão, onde o começo é o fim e o final é o começo (DERRIDA, 2004). Remete também à simbologia do ovo, como princípio (Figura 65, 66 e 67), onde o *Livro Redondo* de Hilal Sami Hilal se apresenta como o mundo finito e concentrado, mas que porta em si o vazio infinito de um incorporal.

²⁵ O texto como tecido de traços mascara outro texto (“a tela que envolve a tela”). As dobras são as disposições dos fios que encobrem outra disposição, mascarando outro texto que ao se desdobrar, o revela.

²⁶ Para o filósofo, conforme o Glossário de Derrida, intertextualidade ou sistema textual implica uma metáfora: “[...] a descoberta das malhas ou fios do texto que podem ser apreendidos por seus traços em diversos momentos de análise [...]”.

As duas definições foram retiradas do Glossário de Derrida/PUC-RJ que sugiro para maiores informações: SANTIAGO, Silvano. *Glossário de Derrida*: trabalho realizado pelo Departamento de Letras da PUC/RJ. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.



Figuras 65, 66 e 67 – Hilal Sami Hilal desembalando o *Livro Redondo*. Atelier do artista, Out/ 2014.

Foto: Ana Lucia Gonçalves

Acervo: Desta pesquisa e do LEENA – Laboratório de Pesquisa e Extensão em Artes/UFES.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A poesia permeia minha vida: escrevo, organizo saraus, declamo e alguns de meus versos, ou mesmo outros escritos, migram para os meus trabalhos artísticos. Às vezes, também um poema de outro autor vira tema em minhas pesquisas plásticas, em outras, crio um texto específico para o trabalho. Este interesse me levou à decisão de investigar o cruzamento entre as artes visuais e a escrita, no sentido mais amplo. Quanto ao recorte mais estrito, o interesse pelas escritas de Hilal Sami Hilal surgiu do meu contato com sua obra, como espectadora, na exposição, *Seu Sami*, em 2007, no Museu Vale, em Vila Velha-ES. Naquela época eu sequer pensava em fazer esta pesquisa de mestrado. De fato, já conhecia os trabalhos de Hilal, antes mesmo de iniciar o curso de Artes Plásticas na Universidade Federal do Espírito Santo, onde fui sua aluna no ano de 1991. Mas foi a visita à instalação *Seu Sami* que me impregnou a ponto de não duvidar quanto ao objeto específico desta investigação – o processo criativo das páginas escritas de Hilal.

Percorrer aquela exposição foi como entrar em um grande livro. A impressão que tive era a de ser uma personagem ou uma palavra - o que vem a ser exatamente a mesma coisa. Eu fazia parte daquelas páginas, estava em uma e em todas. Aquele espaço não era uma biblioteca, até continha uma (ou várias), na verdade me pareceu ser um livro-mundo infundável, um infinito que se desdobrava nos espelhos. Aquela exposição oferecia ao espectador a oportunidade de circular por entre páginas e páginas. Hoje, depois desta pesquisa, constato que ao percorrê-la era como estar no 'entre', que é o 'lugar da arte', como pensa Hilal. Para o artista o 'entre lugares' pode ser um lugar de passagem, um meio ou um livro, que é capaz de transportar o leitor de um lugar a outro na duração da leitura. Talvez, naquele momento em que visitava a sua instalação eu estivesse hibridizada também, era espectadora/leitora e, ao mesmo tempo, me sentia incluída em suas escritas.

Ainda no início do mestrado tomei como mote da pesquisa o *Livro Redondo* de Hilal. A partir desta obra realizei o primeiro artigo para apresentar em um congresso. À época, já conhecia a pesquisa de Douglas Salomão, da área de Literatura, nela o autor aproxima alguns poemas visuais em formato circulares. Eram

poemas de Augusto de Campos, Ana Cristina Cesar e Arnaldo Antunes. Da leitura da pesquisa de Salomão selecionei os poemas, *Ovonovelo*, de Augusto de Campos e, *O ovo*, de Símiás de Rodes, ambos com forma circular. Em meu primeiro estudo, a intenção era a de transferir as análises do plano textual bidimensional para o plano tridimensional da obra de Hilal. Assim, aproximei os poemas-visuais ao *Livro Redondo* e, a partir daí, estabeleci o trajeto desta investigação que inclui a Poesia Concreta brasileira. O poema *Ovonovelo* foi publicado em 1955, momento inaugural deste movimento literário que, por sua vez, estava atrelado ao Concretismo e ao Neoconcretismo. Estas manifestações artísticas e literárias foram influenciadas pelas experimentações de Mallarmé, cujas propostas apontavam para a hibridização entre o universo das imagens e das escritas. O direcionamento que dei à pesquisa possibilitou a compreensão da construção de uma nova visualidade, no Brasil. Centrada na relação entre poesia e arte visual, estes movimentos artísticos propiciaram o surgimento do livro de artista no país.

Interessada em compreender a origem do cruzamento entre imagem e escrita decidi investigar, brevemente, a história da escrita e do livro. O foco do estudo histórico teve como centro a materialidade, entendendo que registrar as palavras (ou o pensamento, ou a fala) corresponde a torná-las visíveis no mundo material. Neste sentido, tendo como lugar comum o desenho, escritas também são formas plásticas que para serem registradas dependem de algum suporte material e técnica específica. Investigar os materiais e modos de registros das escrituras conduziu minha investigação à origem do livro, desde o códex manuscrito, até o moderno. A meu ver, o estudo dos aspectos materiais da escrita e de seus suportes possibilitou a compreensão da relação de Hilal com a materialidade em seu processo criativo.

Após o estudo prévio da história da escrita e do livro, investiguei, no século XIX, o ponto que fundamenta esta investigação - a publicação do poema *Um lance de dados*, de Stéphane Mallarmé. Este acontecimento provocou grande alvoroço no circuito literário da época, apontando para o futuro. Neste poema, Mallarmé lançou suas proposições que transformou radicalmente a linguagem poética. Entre elas: a quebra da linearidade e da sintaxe do texto, a fragmentação do discurso, a eliminação de pontuação gráfica, a variação no tamanho dos tipos gráficos e a incorporação do branco do papel ao poema. Estas inovações propostas por Mallarmé, ao ocupar o espaço da página de forma dinâmica possibilitou que o olhar do leitor percorresse o texto em busca de novos sentidos. Com o poema, *Um lance*

de dados, o poeta conectou o conteúdo textual com a imagem criada pela materialidade do poema, incluindo a escrita e seu suporte - o espaço da página. Com essa revolução, Mallarmé fomentou a expansão de seu experimentalismo, tanto no campo da literatura, como no das artes visuais, com importantes reverberações nos movimentos das vanguardas europeia do século XX.

No campo da literatura, na primeira década dos anos de 1900, coube a Apollinaire, com seus caligramas, a retomada da experiência gráfico-espacial do poema. Enquanto que na pintura, os cubistas Braque e Picasso incluíram palavras e letras em suas experiências com colagens nas telas. As experimentações no campo das artes visuais e poesia, geradas pela influência de Mallarmé, continuaram se manifestando nos movimentos vanguardistas da Europa. Na poesia, por exemplo, havia a preocupação em ocupar o espaço textual da página, expressa nos poemas futurista, como o *Poema optofonético*, do dadaísta Raoul Hausmann, que buscou um caráter de pauta musical ao compor com os tipos, variando suas formas e tamanhos. Na pintura destaco a importância da obra do pintor surrealista, René Magritte, que investigou a relação ambígua entre a escrita e a pintura. Nesta parte do estudo, a intenção foi pontuar alguns momentos onde o diálogo entre arte e poesia visuais fez reverberar as influências de Mallarmé. A investigação deste período histórico trouxe à luz o surgimento do termo 'livro-objeto', cunhado pelo artista surrealista, George Hugnet, na década de 1930.

Em seguida, investiguei a chegada das tendências construtivistas em nosso país, pois foi a partir deste momento que surgiu o Concretismo, a Poesia Concreta brasileira e o Neoconcretismo, entre as décadas de 1955 e 1965. Estes movimentos estreitaram o diálogo entre a poesia e a arte visual no Brasil. Além disto, este foi um período de fortalecimento do debate crítico, principalmente entre os grupos que se estabeleceram no eixo São Paulo-Rio de Janeiro. Advindo do Concretismo, o Neoconcretismo lançou as propostas experimentais do livro de artista no Brasil. Foi importante investigar os acontecimentos daquela década, pois levou à melhor compreensão da inter-relação escrita/imagem, assim como do papel do livro de artista brasileiro.

Ao abordar o livro de artista busquei levantar algumas observações sobre a obra inacabada de Mallarmé, o *Livro*. Também interessada nas encadernações de Hilal investiguei algumas definições neste campo, a partir de alguns autores brasileiros. Assim pude delimitar os campos de atuação do livro de artista e do livro-

objeto, classe onde se enquadram os livros de Hilal. Os temas abordados foram importantes para situar historicamente o objeto estrito desta investigação, as escritas e os livros de Hilal Sami Hilal. A partir dos estudos prévios que descrevi acima, passei, de fato, a dissertar sobre o processo criativo das páginas escritas de Hilal Sami Hilal. Antes, porém, fiz uma breve reflexão sobre o caráter ambíguo das escritas, pois são, ao mesmo tempo, desenho e escrita; imagem e conceito. Este caráter duplo dos textos escritos provoca uma tensão no espectador, quando signos linguísticos se inserem em uma obra plástica. Isto se deve ao fato de que as obras com caráter híbrido possuem dois sistemas de linguagem, o dos signos verbais e o dos elementos plásticos.

Neste sentido, esta dualidade comparece na obra de Hilal, tanto pelo cruzamento das duas linguagens (verbal e plástica) quanto por outros aspectos que se evidenciam em sua produção. Como por exemplo, no uso de materiais opacos e transparentes e também no diálogo entre os elementos cheios e vazados. Nestas escolhas, o artista busca enfatizar o sentido da leveza e do etéreo, em contraponto com a força e densidade da matéria. O processo criativo de Hilal tem sido marcado pela investigação plástica das inúmeras matérias que compõem o seu repertório. Esta característica investigativa conduz o artista a formular seus materiais, a inventar novos procedimentos ou subverter métodos já existentes. De suas pesquisas emergem as delicadas películas-escritas de papel artesanal e de cobre, que selecionei para investigar mais atentamente.

A relevância em analisar os documentos de processo de Hilal foi incontestável, pois revelou termos conceituais que o artista anota junto aos esboços que faz. Tais conceitos contribuíram para a compreensão da construção de seu pensamento plástico. E também confluíram para as reflexões teóricas quando das análises de suas obras. Além disto, descortinou o universo diário, poético e intimista do artista. Assim, tomando esta conduta investigativa, busquei aproximações conceituais que possibilitassem novas vias de leitura para os livros-objetos de Hilal. Estas possibilidades, acredito, podem apontar caminhos investigativos específicos dentro de sua ampla produção.

Entre outras abordagens, enfatizo a aproximação do *Livro Redondo* com os poemas visuais, *O ovo* e *Ovonovalo*, de Símeas de Rodes e Augusto de Campos, respectivamente. Nesta análise comparada, um fato chamou minha atenção: no percurso de leitura do poema de Símeas o símbolo do infinito (o número oito) se

repete várias vezes. Assim, ao aproximar o *Livro redondo* ao poema, *O ovo*, transpus o símbolo do infinito do plano textual, para o tridimensional do livro. Nesta transição, usei a fita de moëbius, versão volumétrica que simboliza o infinito. Hilal repetiu inúmeras vezes o laço de moëbius, ao enovelar o fio de escrita de cobre para construir o livro esférico. Este ato remete à circularidade dos livros, feitos em um aqui-agora e lançados para atravessar, *ad infinitum*, o tempo e o espaço. Assim como o círculo, esta obra redonda também carrega a porção do eterno retornar - um *Livro redondo* sem começo e sem fim. Hilal enfatiza o tema da circularidade, tanto por produzir repetidas páginas com escrituras, quanto por criar um livro esférico tramando suas escritas com o gesto que repete a fita de moëbius. Deste modo, assim como o círculo possui a porção do eterno retornar, o *Livro redondo* também carrega este aspecto, pois se apresenta como um livro sem começo e sem fim. E no campo do simbólico, um livro esférico, a meu ver, não escapa a essa sina – como o globo terrestre, o sol e a lua em seus trajetos diários.

As análises dos poemas visuais trouxeram palavras e imagens carregadas de significados e metáforas, pertencentes ao repertório coletivo universal. Entre elas, a simbologia do ovo como princípio; do círculo como infinito e do sol como ciclo da vida. Também o conteúdo literal dos poemas está intimamente ligado ao mesmo tema. Presente no livro esférico de Hilal, esta temática surgiu na minha pesquisa ainda no seu início e se transportou para o seu fechamento. Não por acaso, lancei os dados de meus estudos e verifiquei que do ponto onde iniciei a investigação, eu a concluí. Mas apenas fechando um ciclo para abrir um novo, afinal, assim como os livros e as escritas, apontando sua circularidade, esta pesquisa poderá se desdobrar. Ou também se lançar a outros olhares e leituras sobre a obra rica e singular de Hilal Sami Hilal, geradora de infinitos temas e de fendas, onde o leitor/espectador pode se abismar.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy A. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Hilal Sami Hilal: Margem paragem miragem*. In: SCHWARTZ; MONZANI (org). *Atlas: Hilal Sami Hilal*. São Paulo: Museu Lasar Segall, Imprensa Oficial, 2010, 185-189.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *A poética do espaço*. In: *Gaston Bachelard: Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. P. 181- 354.

BARROS, Regina Teixeira de. *Arte construtiva na Pinacoteca*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

_____. *Grupo Ruptura*. In: BARROS, Regina Teixeira. *Arte construtiva na Pinacoteca*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014. Catálogo de exposição, p. 26.

_____. *Grupo Frente*. In: BARROS, Regina Teixeira. *Arte construtiva na Pinacoteca*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014. p.28-9.

BARTHES, Roland. *O elogio da escrita*. In: JEAN, Georges. *A escrita: memória dos homens*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

_____. *A morte do autor*. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p.57-64.

BIASI, Pierre-Marc de. O horizonte genético. In: ZULAR, Roberto (org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 219-232.

BIEDERMANN, Hans. *Dicionário ilustrado de símbolos*. São Paulo: Cia. Melhoramentos, 1993.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 327-342

BRETT, Guy. *Ativamente o vazio*. In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégicas*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 66-71.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo – vértice e ruptura*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

CAMPOS, Augusto. *Pontos-periferia-poesia concreta*. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4. Ed. São Paulo: Ateliê, 2006, p. 31-42.

_____. *Mallarmé: o poeta em greve*. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Ed. USP, 1974, p. 23-29.

_____. *Poesia concreta*. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4. Ed. São Paulo: Ateliê, 2006, p. 55-57.

CAMPOS, Haroldo. Introdução à 1ª edição. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4. Ed. São Paulo: Ateliê, 2006, p. 09-11.

_____. *Aspectos da poesia concreta*. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4. Ed. São Paulo: Ateliê, 2006, p. 137-152.

CANTON, Kátia. *Entres*. In: HILAL, Hilal Sami. *Hilal Sami Hilal*. Produção de Neusa Mendes. Vitória: Companhia Vale do Rio Doce, [s.d.]. p.69-71 Catálogo de exposição.

CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da Arte Contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CARRIÓN, Ulisses. *A nova arte de fazer livros*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHAPPELL, Duncan. *Typologising the artist's book*. *Art Libraries Journal*, 2003, p.13-14 Disponível em:
<http://www.arts.ucsb.edu/faculty/reese/artist%20books/chappell_typologising.pdf>

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

COSTELLA, Antonio. *A introdução à gravura e história da xilogravura*. São Paulo: Mantiqueira. 1984.

DERRIDA, Jacques. O livro por vir. In: DERRIDA, Jacques. *Papel-máquina*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004. p. 19-34.

_____. O fim do livro e o começo da escritura. In: DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 07-32.

DOCTORS, Marcio. (Org.). *Livros objetos: a fronteira dos vazios*. Rio de Janeiro: CCBB, 1994. (catálogo)

ECO, Umberto. *A Memória Vegetal: e outros escritos sobre bibliofilia*. São Paulo: Record, 2010.

_____. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ERNST, Bruno. *O espelho mágico de M.C. Escher*. Berlim: Taschen, 1991.

_____. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FABRIS, Annateresa; COSTA, Cacilda Teixeira da. *Tendências do livro de artista no Brasil*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985. Catálogo de Exposição.

FALEIROS, Álvaro (org). *Guillaume Apollinaire: Caligramas*. Vitória: Editora UnB, 2008.

FALEIROS, Álvaro Silveira. *O tipográfico e o topográfico na tradução poética: a visibilidade do poema Voyage de Guillaume Apollinaire*. Cadernos de Tradução, [S.l.], v.1, n. 15, p. 35-54, jan. 2005. Disponível em:
<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6581>>

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GARCIA, Angelo Mazzuchelli. *A literatura como design gráfico: da poesia concreta ao poema-processo de Wladimir Dias Pino*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
Disponível em:
<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-7CVNUB>

GOMBRICH, E.H. *A história da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Nobel, 1999.

_____. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte: Ferreira Gullar*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Arte neoconcreta: uma contribuição brasileira*. In: *Revista Crítica de Arte*. Rio de Janeiro: Publicação da A.B.C.A., 1962, p. 53-72

HERKENHOFF, Paulo. Bacherlardiana. In: Hilal, Hilal Sami . *Seu Sami*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna. 2008. p. 40-49 Catálogo de exposição.

HIGOUNET, Charles. *História concisa da escrita*. São Paulo: Parábola, 2003

HILAL, Hilal Sami. *Hilal Sami Hilal*. Produção de Neusa Mendes. Vitória: Companhia Vale do Rio Doce, [s.d.]. Catálogo de exposição.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

JANSON, H.W. *Iniciação à História da Arte*. São Paulo: Martins fontes, 1988.

JEAN, Georges. *A escrita: Memória dos homens*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008

KANDINSKY, W. *Ponto, Linha, Plano*. Lisboa: Edições 70, 1987

LIMA, Sergio. *A aventura surrealista*. Campinas: Unicamp, 1995.

MAIA, Tomás. *Nota do tradutor*. In: VALE, Paulo Pires do (org.) *Tarefas infinitas: quando a arte e o livro se ilimitam*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012. (catálogo)

MALLARMÉ, Stephane. *Prosas de Mallarmé*: autobiografia, poemas em prosa, contos indianos. Porto Alegre: Paraula. 1995.

_____. *O Livro, instrumento espiritual*. (Trad. Tomás Maia) In: Paulo Pires do Vale (org.) *Tarefas infinitas*: quando a arte e o livro se ilimitam. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012. (catálogo)

MENDES, Neusa. Cronologia. In: Hilal, Hilal Sami . *Seu Sami*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna. 2008. p. 40-49 Catálogo de exposição.

MENDONÇA, Casimiro Xavier de. Tapete Voador. In: HILAL, Hilal Sami. Hilal Sami Hilal. Produção de Neusa Mendes. Vitória: Companhia Vale do Rio Doce, [s.d.]. Catálogo de exposição.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996

MEURIS, Jacques. *René Magritte*. Colonia: Taschen, 2007.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

NEVES, Galciani. *Entre páginas e não páginas: breve inventário de livros de artista*. In: DERDYK, Edith (Org.). *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: Senac, 2013, p. 62-90.

PEDROSA, Mário. Crise da Arte-Poesia e Comunicação. In: *Mário Pedrosa: Mundo, Homem, Arte em Crise*. AMARAL, Aracy. (org.). São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 141-145.

PÉREZ-ORAMAS, Luis (org.). *Léon Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido*. São Paulo: Cosac e Naify, 2010. p. 10-43.

PIGNATARI, Décio. *Poesia concreta: organização*. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4. Ed. São Paulo: Ateliê, 2006, p. 125-130.

_____. *Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal*. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4. Ed. São Paulo: Ateliê, 2006, p. 95-104.

_____. *Ovo novo no velho*. In: Campos, Augusto; Campos, Haroldo; Pignatari, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4. Ed. São Paulo: Ateliê, 2006, p. 179-188.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (I). *Arte em São Paulo*, São Paulo, n.6, abr., 1982. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/o_livro_como_forma_de_artel.pdf>. Acesso em: 15 de outubro de 2014

RAMOS, Elaine. Livro em processo. In: DERDIK, Edith (org.). *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: Editora Senac, 2013, p.95-110.

RODRIGUES, Regina. Caminhos investigativos na cerâmica. In: CIRILLO, José; GRANDO, Angela (org.). *Arqueologia da criação: estudos sobre o processo de criação*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009. p. 119-132.

SALOMÃO, Douglas. *Zero*. Vitória: Secult, 2006.

_____. *Um enlace de três: Augusto de Campos, Ana Cristina Cesar e Arnaldo Antunes à luz da visualidade*. Vitória: Edufes, 2011.

SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derrida: trabalho realizado pelo Departamento de Letras da PUC/RJ*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada – Da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da UFMG. 2008a. 2. ed.

_____. A crítica e o livro de artista. In: Pós: *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p. 50-58.

_____. Obras em processo: interações comunicacionais no processo de criação de duas ceramistas brasileiras. São Paulo: 2004. 192 f. *Tese Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*. São Paulo, 2004.

VALE, Paulo Pires do (org.) *Tarefas infinitas: quando a arte e o livro se ilimitam*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012. (catálogo)

VENEROSO, Maria do Carmo. A letra como imagem, a imagem da letra. In: NAZARIO, Luiz; FRANCA, Patrícia. *Concepções contemporâneas da Arte*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

_____. Diálogo imagem-palavra na arte do século xx - as colagens cubistas de Pablo Picasso e sua relação intertextual com os caligramas de Guillaume Apollinaire. In: *Revista ALETRIA*, 2006/ jul-dez. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 147-161. Disponível em:
<http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_14/ale14_mcfv.pdf>.
Acesso em: 14.set.14

_____. Palavras e imagens em livros de artista. In: Pós: *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p. 83-103.

_____. *Caligrafias e escrituras: Diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

ANEXOS

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM HILAL SAMI HILAL

Esse período é um período dos anos noventa... por que nos anos oitenta que eu comecei a trabalhar com o papel... e essa... essa série de trabalhos que:: eles tiveram origem a partir da pesquisa do papel... tá?...O papel... só pra você lembrar... ele veio da minha pesquisa de forma... pra... na utilização como suporte... não é? ... quer dizer... eu nunca tinha feito papel... não sabia o que era papel... ele veio como... de uma forma natural como todos nós usamos o papel.. né? no campo da arte... você pensa em usar pra gravura... você pensa em usar pra aquarela... mas com os anos noventa... como eu estava te falando... noventa e três... mais precisamente... eu comecei a trabalhar essa caligrafia... esse gesto... e esse gesto... eu tive que resolver... de que forma?... porque o papel... se você faz em qualquer lugar... ele tem aderência... ele não solta... então eu tive que resolver várias questões técnicas pra poder... depois que ele secasse... pudesse tirá-lo... né? quando eu já resolvi essa etapa... eu vi que ele... ele cria um plano... ele... naturalmente... esse trabalho depois de seco... ele vinha e era um plano (...) então... e o entendimento para chegar à ideia de livro... de paginações e tal... se deu muito no amadurecimento com as conversas com Neusa Mendes... foi a partir daí que ela foi me ajudando e ... e eu fui ajudando ela também... nós dois fomos assim tentando entender que processo era esse... não... é? aí começa a entender que a questão da escrita era muito presente... por que esses arabescos que vão se formando... nada mais do que ... eram escritas... né? (...) nos anos noventa eu comecei a ter esta compreensão... né?... e os planos eram evidentes assim... por que depois que eles secavam... por que eu criava um espaço... regular de um retângulo... de um quadrado e no momento da secagem... eu retirava e via aquele plano... aquele plano no espaço... não é? tem muito do espaço aí... é muito interessante (...) eu comecei a pesquisar o papel em setenta e sete... tá? passei por um período dos anos oitenta com os tapetes voadores... que o Casimiro Xavier de Mendonça escreveu um texto para mim... que foi na Galeria Usina (...) aí ele fala do sultão... fala das Mil e uma noites e aquilo começou a me despertar muito... então são questões que foram...

ah... é... crescendo se desenvolvendo... é:: numa certa medida... né? de compreender o processo... de compreender esse trabalho... né? por que o papel artesanal tinha um problema muito sério... na época... só pra ilustrar assim... é... os artistas... eles caíam muito na artesanaria... pura... artesanaria... por que é muito bonito fazer o papel... as possibilidades que ele te... dão... as matérias primas... né? você tem as fibras da natureza... tudo aquilo é muito lindo... né? então... é ... o Casimiro me chamou muito a atenção sobre isso... que ele estava vendo que eu estava conseguindo sair desse lugar... desse lugar... dessa sedução de fazer o papel pra poder trazer meu imaginário... né? e o imaginário que veio foi o imaginário das Mil e uma noites... foram esses tapetes voadores que eu apresentei na Galeria Usina (...)

é:: por exemplo... a questão da cursiva que eu estava falando...eu escrevi a letra de uma música que falava sobre cinema e fiz um grande painel... aí eu vi a possibilidade de trazer o texto... a palavra direto... não apenas a sugestão através da caligrafia árabe... mas sim a letra latina... a escrita direta... ela aparece ainda... ela ... tem momentos... mesmo nas chapas de cobre... eu faço como se fossem diários (...)

e eu faço isso cursiva (...) é muito interessante... é como se fosse um processo de esvaziamento... tá?... agora... a questão da... das tipo:: da tipografia... né? os tipos... né? as letras já mais maiúsculas... mais geométricas (...) eu tenho para mim que começa a:: nascer o interesse acho que... talvez pela questão do signo... propriamente... assim... né? o símbolo... a questão da importância da fala... da palavra... desse simbólico... e via a importância de que ... é:: bom... sem palavra ninguém é nada... né? nós somos o tempo inteiro palavras... né? palavras... linguagem... nós somos linguagem (...) agora... sempre escrevendo alguma coisa (...) no caso o papel me traz a ideia:: noção da memória afetiva... por que eu fazia ... eu faço o papel... hoje eu já não utilizo mais os trapos... é... mas na época eu fazia muito de trapo de algodão... o trapo vindo das roupas dos amigos... dos parentes e ... a presença dessas pessoas todas ... é ... estavam ali... o tempo inteiro... e os nomes começam a aparecer... diretamente... né? então eu começo a escrever esses nomes... então vira assunto do meu trabalho também... as pessoas que me deram ... o trabalho... e aí começa os ... os nomes de uma forma geral... quer dizer... esses anônimos todos... nomes de todos os tipos... né? (...) agora me interessa... é muito curioso... eu tenho muita... assim ... é ... curiosidade de compreender um pouco mais sobre a questão da repetição... por que os... são raríssimas as vezes que eu fiz os objetos... essas encadernações. ... que às vezes eu nem falo livro... propriamente...

eu chamo ... às vezes de encadernação... como eu sempre repito o mesmo desenho... então às vezes eu fico vendo aquele... esse processo... esse encadeamento desse igual é como se fosse um grito... como se fosse um eco (...) pode reparar... quer dizer... o livro esférico não é assim... por que ele se constituiu de uma outra maneira... mas o Livro Socorro todas as páginas são iguais... o mesmo corte... o mesmo desenho... não é? (...) o que eu paro para tentar compreender...é ... são essas paginações que se repetem... se repetem... entendeu... esse desenho que:: vai... né?... que é muito interessante... por que às vezes esses vazios... tem situações assim que... que a... o vazio da letra... ou de um desenho... às vezes ele se... ele enfatiza... cria uns abismos... ela... ela traz... na repetição da forma... ela cria uma... situação topográfica aí... e é muito interessante nesse sentido... assim... de pensar na questão tempo-espaco também... além de pensar a questão do livro... a própria repetição que me traz volume... a partir do plano... né? e isso me traz uma topografia (...) é o próprio deslocamento... é o... é a ideia do caminho... é a questão do meio... é aquilo que te dá condições... é a possibilidade... que eu acho que é o papel da arte... aí... eu vejo... eu penso dessa forma... que quando eu trago... essa série que hoje eu vivo... ela mais intensamente... que é a série do deslocamento... des-lo-ca-men-tos... quer dizer... que eu trago nuvens... eu trago caminhos... né?... o próprio livro... a ideia... né? de tirar de uma situação e te colocar em outro lugar... quer dizer... um lugar de passagem, né? (...) e a paisagem... o livro-paisagem é porque eu fiz um objeto lá na exposição seu Sami... cada página tinha um metro e quarenta... por noventa... cada construção de página era uma paisagem de caminhos (...) aquilo ali é fibra pigmentada e que ... ele não tem avesso... ele é igual na frente e atrás... por que o papel é feito daquela forma ali.... eu não fiz o papel para depois imprimir uma imagem... ele nasceu já como imagem... eu construo tipo uma piscina-zinha... rasiha... e vou com as fibras pigmentadas... e vou ... é:: distribuindo de forma que tenha a imagem da paisagem... entendeu?... e o caminho... sempre um caminho... ali já era uma decisão... eu queria que fosse a ideia do... desse entre... entre lugares... assim né? o lugar de passagem (...) aí eu entendi que eu poderia pegar o papel... que eu poderia pigmentar o papel... que eu poderia criar uma situação... em que eu poderia criar um trabalho que fosse junto... em vez de fazer a pintura depois... eu já faria junto... na execução do papel... eu iria pigmentar o papel... já iria acrescentando materiais junto com o papel e o papel depois de seco... já... tá pronto... quer dizer... o próprio assunto... o próprio tema a

ser trabalhado... que fosse... é... e o próprio suporte estariam conjugados ali... comungados... no mesmo instante eles se dão... acontece (...) então foi assim que eu resolvi né? (...) eu acho muito interessante essa conjugação do suporte ser a própria obra... a obra é o próprio suporte... entendeu?... quer dizer... tudo virou uma coisa só (...) eu acho que... eu penso... penso na subversão do processo mais nos metais...quando eu penso na questão da gravura... porque a gravura você tem a matriz... que você vai tirar cópias... fazer uma edição depois no papel... ou em outro material... daquela imagem... que eu faço?... eu repito as matrizes... a minha edição é da própria matriz... aí eu acho que é uma subversão do processo... né?... essa repetição que a gente estava falando a pouco... dos livros de cobre... aquilo ali são as matrizes... que eu posso entintar... eu posso entintar com tinta gráfica ali... e posso tirar copias ali... tranquilamente (...) eu acho muito interessante uma observação de um... ele... o José Rezende... artista e professor... quer dizer... eu acho que existe forma de você contribuir para um colega seu... não é?... um outro artista... essas críticas assim são muito importantes... nesse sentido... e se você tá atento... por que eu estava em conflito... eu:: sabia que existia um problema e ele traz a solução... ele me:: deu isso de presente... entendeu? (...) é... o Livro Socorro... vc vê que o material muda... ali eu:: trabalho com o acetato... né? eu:: pensei em uma materialidade que fosse rica num aspecto assim... de uma questão etérea... pela sua transparência e pela densidade da sua acumulação... acho muito louco isso... vc pensar que a transparência acumulada ela ganha materialidade... isso é louco... né?... assim... e foi o que aconteceu... e eu gosto muito também de mostrar... por exemplo nas exposições... eu tenho aquele volume...né? um volume grande que ficou parecendo um metal... mas eu abro uma página apenas e tem aquela transparência... então fica aquele contraste de... da transparência com aquela densidade... quer dizer... o etéreo e a matéria... vamos dizer... nesse sentido... o texto... que é a palavra socorro... desaparece... assim... no sentido de... dessa importância...para mim tanto faz qualquer palavra estaria ali... só que a palavra é muito forte... né? e eu gostei muito... essa... por exemplo... essa quer dizer... esse interesse... que eu acho que tem tudo a ver com a poesia concreta... por que é o que eles faziam... é o que fazem ainda... né?... eu peguei e desconstruí a palavra... socorro... eu encontrei no socorro... soco... eu encontrei corro... encontrei cor... eu encontrei só (...) e uma palavra que... é... é muito forte... na:: nossa... no nosso imaginário...então... eu acho curioso também... que eu peguei a palavra

socorro e eu não grito socorro... eu desconstruo... eu::: desfaço... foi uma palavra que eu achei interessante... que ela já... não foi a primeira vez... na exposição Seu Sami... eu:: apresento um livro de cobre com escrita cursiva... tá lá escrito socorro (...) são só duas páginas... ele é maior um pouco... é bem interessante (...) que quando eu comecei a... em noventa e três... que eu comecei a descobrir essa questão do papel... é... eu comecei a... foi muito lindo... assim...a:: o processo... foi como se eu estivesse indo pro jardim de infância... aí eu começava a escrever assim... o ovo... a uva... eu comecei a praticar a caligrafia... por que a técnica que eu inventei... ela me dá essa possibilidade... que é... eu coloco a fibra na bisnaga... bisnaga de... no caso... de mostarda... de kectchup... e tal...e dali vira uma... como se fosse uma caneta...né? ou um lápis e tal... e eu vou fazendo... como se fosse um confeito de bolo... eu vou fazendo a caligrafia... então essa letra cursiva tem muito da infância... dessa... dessa... desse momento de você trabalhar a sua caligrafia... é muito interessante porque... ah... eu como desenhista... sempre gostei de desenhar... assim... eu faço... eu imito as caligrafias... eu faço o que eu quiser... entendeu? porque eu sei desenhar... né? então é muito interessante... assim... então a brincadeira da escrita ela se apresenta muito (...) eu comecei a fazer esse trabalho de papel... é ... me veio uma... uma descoberta... e acho que me veio a questão da infância nesse sentido... como eu estava te falando... da ideia da inauguração de uma técnica... como eu estava inventando uma história eu não tinha onde olhar aquilo ali... era tudo muito novo... então eu me senti na infância... aquela coisa da descoberta (...) quer dizer... eu não tenho como olhar... eu não tenho onde olhar... eu tinha que resolver aquilo ali... não é uma pintura... a pintura você tem toda a história da pintura... a História da Arte... né? e vc já viu todos os seus pintores preferidos... você já viu (...) então assim... você tem onde olhar... como eu estava inventando uma estória... eu não tinha onde olhar... é tudo muito novo... então eu me senti na infância... aquela coisa da descoberta... você na infância... você e o mundo... você e o enfrentamento... você e seu confronto... você e o mundo.